

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

George Luiz França

**PAULO DUARTE CONTRA A CORRENTEZA:
DA PEDRA FUNDAMENTAL À ORIGEM VAZIA**

Tese de Doutorado submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de
Santa Catarina como requisito parcial
para a obtenção do Grau de Doutor em
Literatura / Área de Concentração
Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

França, George Luiz

Paulo Duarte contra a correnteza : da pedra fundamental
à origem vazia / George Luiz França ; orientador, Raúl
Antelo - Florianópolis, SC, 2013.

215 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Paulo Duarte. 3. Patrimônio. 4.
Origem. 5. Imagem. I. Antelo, Raúl. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

A quem se atreveu a molhar os pés no
traíçoeiro rio que todo dia se arrasta e
por pouco, muito pouco, não afoga.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luiz e Luiza, sem os quais minha única vida única não seria possível. Aos meus tios mais próximos e presentes, que nunca deixo de ver quando visito rapidamente minha cidade natal: Herondina, Olga e Lino.

À Capes, que me forneceu bolsa de estudos durante os dois primeiros anos de realização desta pesquisa, suspensa apenas quando tive a felicidade de entrar para o corpo efetivo de professores do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Ao professor Raúl Antelo, pela generosidade, prestatividade e agudeza, bem como pelo gentil aceite em orientar esta pesquisa tão conturbada e esse prolongamento de um estudo longo sobre Paulo Duarte, figura que povoa minha formação desde os tempos da Graduação. À professora Maria Lucia de Barros Camargo, pela insistência para que eu pleiteasse mais esse nível de estudos especializados e não desistisse da Universidade, assim como pela participação desde o primeiro fundamento de minha formação universitária. Aos professores Susana Scramim e Carlos Eduardo Capela, pela interlocução sempre propícia que tivemos não apenas sobre esta pesquisa, mas sobre muitos outros temas em literatura e cultura. Aos professores Rosângela Cherem e Edélcio Mostaço, pelo aceite em integrar a banca de avaliação desta Tese.

Aos amigos que fiz no Colégio de Aplicação, pelas amizades e relações felizes travadas, entre sambas e reuniões de pastel, bem como pelo empurrão para que eu não desistisse: Nara, Fernanda, Lisiane, Rafaela, Rachel, Karen, Fernando, Camilo, Gláucia, Maurício, Bruno, Josalba, Nádia, Maristela, Clarissa, Ivan, Márcia, Gabriela, Marivone, Thereza, Valquíria, Mariana, Tomás, Inêz, Romeu, Débora, entre outros tantos que dia após dia dividem corredores, alegrias, conversas, desabafos e o cotidiano de uma escola incrível. (Em especial à Josalba pela revisão do Abstract e à Karen pelos correções na impressão. Somo a isso o Felipe Assunção, que não é do CA mas me salvou com o sumário.) Atuar no Ensino Básico com certeza foi fator determinante para que esta tese não fosse o que ela se propunha a ser em mais de um sentido. Devo isso, ainda mais, aos alunos que tive em 2011, 2012 e 2013, que tiveram do professor de Português, em grande parte, o saldo dessa formação e da outra, a que a vida me deu e me fez. Se algum traço guardo de semelhança com Paulo Duarte, certamente é essa paixão pelo recorde de mim mesmo e pela re-cordação.

Aos que dividiram a casa e as loucuras habitacionais comigo ao longo desse período todo: Gabriela Moreira, Guilherme Moreira, Arthus, Laísa, Ana Elisa, Meiri, Rafaela, Biba, Ellen. Foi sempre muito bom contar com cada um de vocês para desabafar, falar do mundo, do desespero, das vontades de fugir. Foi melhor ainda ver que cada um de vocês podia me incentivar quando eu mais precisasse. Tratarei ainda aqui o Evandro, minha entidade, como de casa, porque de fato por muito tempo estive lá, comigo, apoiando, criticando, dando ideias, vivendo, sendo companheiro.

Aos demais amigos, que para mim fazem muito mais sentido justamente porque meu afeto por eles prescinde de atribuição de sentido: ele apenas é. Renata, Aline Natureza, Fábio Feltrin, Ana Carolina, Flávia, Alexandre, Diego, Vinicius, Giovanni, Talita, Ruan, Iza, Pri, Gabriela, Juan, Nathália, Rafaella, Alison, Louis, Marcelo, Rick, Val e tantos outros do dia e da noite, da sobriedade e da desmemória. Às noites, por terem sido a descompensação de verdade quando a pretensa lucidez já não se mostrava forte.

*And the streets are full of press men
Bent on getting hung and buried
And the legendary curtains are drawn 'round
Baby Bankrupt
Who sucks you while you're sleeping
It's the theater of financiers
Count them, fifty 'round a table
White and dressed to kill*

(David Bowie, *We are the dead*)

*Quando a realidade está sendo apagada com
violência, concebê-la se torna um ato de fé. Mas
toda realidade, a cada instante, é apagada mesmo
que por sorte nem sempre com a sangrenta
cenografia das bombas de fósforo, mas de
maneira imperceptível, e nada se pode fazer
senão acreditar que ela existe.*

(Claudio Magris, *Danúbio*)

*“L'étoile du berger tremblote
Dans l'eau plus noire et le pilote
Cherche un briquet dans sa culotte.
[...]*

*Cependant la lune se lève
Et l'esquif en sa course brève
File gaîment sur l'eau qui rêve.”*

(Paul Verlaine, *En bateau*)

RESUMO

Esta Tese de Doutorado versa sobre os contatos intelectuais estabelecidos por Paulo Duarte durante o período de seus dois exílios, que lhe foram impostos por Getúlio Vargas em 1934 e, depois de um período de retorno ao Brasil, entre 1938 e 1945, durante a vigência do Estado Novo. O texto se serve da imagem do rio, fundamental que foi ao longo dos escritos de Duarte, para realizar um movimento a contrapelo, ou seja, na contramão da correnteza, no sentido de encontrar as relações e contatos que não foram explorados na criação da imagem “institucional” do escritor. Após um excursus em que se apresenta a imagem do rio e questões relativas à redação da autobiografia e às teorias da memória e da história que guiam as reflexões da Tese, debatem-se três problemas-chave em que a posição de Duarte permite ler diferentes teorias da modernidade na América Latina. Primeiramente, a ideia de patrimônio e o debate travado na passagem pela Argentina, em sua proximidade com as reflexões contemporâneas de Benjamin e com o pensamento dos Annales a respeito da História. Em seguida, a procura pelo fundamento da História e da cultura leva, pois, a pensar o problema da origem do humano, radicada em sua reflexão, na linguagem. Por fim, chega-se à emergência da problemática da imagem, a qual, em convergência com a origem e a linguagem, leva, na leitura e no contato de Duarte com Luis Buñuel, Anton Giulio Bragaglia e Samuel Beckett, ao torvelinho de radicar a origem no vazio.

Palavras-chave: Literatura; Modernidade; Patrimônio; Origem; Imagem; Exílio; Paulo Duarte.

ABSTRACT

This dissertation is about the intellectual contacts made by Paulo Duarte during his two exiles. The Brazilian president, Getúlio Vargas, exiled Duarte for two times: in 1934 and, after a period back in Brazil, again, between 1938 and 1945, during the dictatorial government called Estado Novo. The text uses the image of the river, essential in Duarte's writings, to make a movement brushing the history against the grain, that is, against the stream, searching for the relations and contacts which have not been explored in the creation of the writer's "institutional" image. After an excursus in which the river's image is presented, as well as questions about autobiography and the theories about memory and history that guides the doctoral dissertation, we discuss three problems in which Duarte's position allows reading different modernity theories in Latin America. First come the idea of heritage and the debate in which he takes part during his passage through Argentina, in its proximity with Walter Benjamin and the *Annales'* reflections about History. Second, the search for History and culture's foundings takes Duarte's reflections to the problem of the mankind's origin, that is rooted in the language, according to Duarte. At last, the dissertation approaches the emergency of the problem of image, which, converging with the discussion about origin and language, takes, in the reading of and the contact between Duarte and Luis Buñuel, Anton Giulio Bragaglia and Samuel Beckett, to the swirl of rooting the origin in the void.

Keywords: Literature; Modernity; Heritage; Origin; Image; Exile; Paulo Duarte.

SUMÁRIO

1 FOZ.....	15
2 UMA ECLUSA: MUSEU DE QUASE TUDO.....	29
2.1 NO ACERVO DAS CARTAS, CORRESPONDÊNCIAS.....	30
2.2 A FORÇA MOTRIZ DAS TENSÕES.....;	38
2.3 PONTO DE DIVISA: TRÂNSITOS.....	48
2.4 O HOMEM COMO PEÇA DE MUSEU.....	57
3 RUMO À NASCENTE: TIETÊ E OS CAMINHOS.....	84
3.1 PORTUGAL ASSOMBRADA.....	91
3.2 ESPACITEMPO ESPANHOL.....	103
3.3 À RAIZ DE SI.....	116
4 A IMAGEM COMO ORIGEM VAZIA.....	118
4.1 BUÑUEL, OU ENTRE VANGUARDA E COLEÇÃO.....	118
4.2 BRAGAGLIA, ENTRE O MITO E O ESPETÁCULO.....	147
4.3 O VOO SOBRE O ABISMO: BECKETT.....	165
4.3.1 Mesquita, a Escola de Arte Dramática e Beckett	173
4.3.2 Londres, São Paulo, Roma	179
4.3.3 Fim de partida.....	183
4.3.4 Outras paragens	191
5 NASCITURO.....	196
REFERÊNCIAS.....	201

1 FOZ

“evocar a experiência de tudo aquilo que falta, o correr da água que fugiu ou fugirá mas não é nunca. [...] A vida é dura com quem vive conscientemente, sabedor da própria precariedade.”

(Claudio Magris, *Danúbio*)

Apresentar este texto ele próprio como um rio é uma opção que se faz premente – quase óbvia – ao estudar a figura de um homem como Paulo Duarte (1899-1984), que se reportou ao longo de toda a vida à imagem obsessiva do rio Tietê, no qual não apenas narcisicamente se mirou, mas com o qual também se identificou, se fez o próprio rio. Com efeito, é preciso notar que o sujeito biográfico Paulo Duarte, sobre o (ou a partir do) qual se escreve esta tese não apenas fundou uma revista chamada *Anhembi* (dez. 1950 – nov. 1962) – arqueológico nome do próprio Tietê para uma publicação que é saldo de sua experiência na Europa e nos Estados Unidos ao longo dos anos 30 e 40 do século XX, em exílio graças ao Estado Novo –, como também usou a máscara do Tietê para criar o personagem Tietê Borba¹, nome com o qual assinou alguns poemas e no qual se transforma em *O espírito das catedrais*, romance feito memórias (ou memórias feitas romance²). É nesse sentido que escrevemos um livro com a vida, mas também contra ela.

¹ No procedimento de criação de outra identidade, ou de um personagem que viveria suas memórias mas também teria de ser morto ao final de um livro que primeiro é lançado como romance e depois é tornado de memórias, poderia ser pensado aqui como próximo ao que Duchamp faz ao criar sua Rose Sélavy, que, na leitura de Raúl Antelo, seria um procedimento protético: “Movido por aparente acaso, como o vento, ou por autêntica ambição do Real, aquilo que não cessa de nunca se materializar por completo, Marcel Duchamp escolhe, pouco depois, um segundo nome para si, uma prótese. E é bom notar que estamos diante da mesma estratégia mobilizada pelo *ready-made*, estratégia, aliás, peculiar da toalete, porque a eleição de um *alter ego* é uma escolha dentre uma caótica variabilidade funcional, praticamente infinita, que marca o sujeito. Duchamp escolhe, assim, um pseudônimo (Rose Sélavy) que representa a vida, mas uma vida sobrenatural e excessiva, em que o ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.” (ANTELO, 2010, p. 57)

² A advertência de Givone (apud MORETTI, 2009, p. 463-464) a respeito do *Wilhelm Meister*, de Goethe, parece válida também para o exercício não apenas de escrita de vida, mas de performatividade fictiva dessa mesma vida – que não sabemos se se trata toda ela de vida ou parte de ficção,

Se se trata de um contrafluxo, que comece pela ponta final. Organizar, desfazer o tecido da escrita, ao contrário: não pegar o fluxo do rio conforme ele corre, negar a entrega ao rio que ri enquanto tudo arrasta e quando se faz enxurrada arrasta os destroços, dilacera o presente, faz erosão e não deixa nenhuma das margens; tudo engole em seu centro. Portar-se como pororoca de um rio que não toca o mar, ou de um sujeito que metamorfoseado em rio singrou os mares ao sabor das guerras. Tratá-lo não como sujeito-senhor de um território, mas justamente no limiar do seu desterro, nos contatos e contágios que trava, como um conjunto possível de ficção, como uma potência do revisitar arqueologicamente as peças perdidas de outra leitura da modernidade brasileira não a partir da versão dos modernistas, ou da versão do melhor amigo Mário de Andrade – com a qual me ocupei em minha Dissertação de Mestrado³ – mas de olhar justamente para escólios e escombros que ainda não foram abordados pelos estudiosos da obra de Duarte: sua passagem pela Europa na Segunda Guerra Mundial, o contato com nomes como Marcel Mauss, Roger Caillois, Paul Rivet, Anton Giulio Bragaglia, ou ainda, as leituras que fez circular de nomes como Samuel Beckett ou Luis Buñuel.

O que surge, numa partida como essa, é uma indagação sobre a possibilidade de uma arquitetura (material) da viagem (imaterial), ou ainda, de dar uma estrutura a essa entidade absolutamente incorpórea e caracterizada pelo movimento – definitiva que foi da ideia de experiência, nas considerações de Walter Benjamin (1994, p. 197-221) sobre *O narrador* – e que poderia ser comparada à própria vida – também ela uma viagem, interior e exterior – e pela proximidade iminente com a morte, em sua condição de *ex-perire*, de estar a ponto de perecer, a qualquer momento. Como encadear na ordem “inexorável do tratado”, diria Magris, o esboço de um “estatuto de vida”; diferente não seria, talvez, o cronograma e o problema de qualquer autor de autobiografia ou de memórias, sequer o

alumbramento ou esquecimento: “O interno deve se inverter em externo, e só assim consegue encontrar seu centro”. Some-se mais: talvez seja elucidador, no limiar entre escrever sobre um memorialista que escreve um romance e escrever uma tese que lida com alguém que insistentemente fala de sua história, que “é no mundo, e não no segredo da consciência, que se decide sobre o homem.”

³ Anhembi, *adiante e ao revés*: Paulo Duarte e a cristalização das forças do Modernismo, Dissertação de Mestrado orientada pela Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo, defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC em 2009.

daquele que a um só tempo lida com memórias e a outro tempo com o arquivo, essa entidade perigosa e móvel? Talvez não fosse o caso de um estatuto, que rege os acontecimentos, mas sim de um balanço, no seu sentido mais próximo da contabilidade, ou um registro, no seu sentido mais desejoso e mais vão de permanência⁴.

Mesmo que a viagem por vezes não forneça a solução para um tédio inerente a um mundo administrado e controlado, imperativo que Magris já vê na época de Baudelaire, para que não sejamos bobamente nostálgicos ao ponto de pensar que o problema é da atualidade, o movimento pressuposto na viagem, na corredeira do rio, é “melhor que nada”: “o eu se dilata e se contrai como uma medusa, um pouco de tinta transborda do frasco e dilui-se num mar da mesma cor.” (MAGRIS, 2008, p. 17) O problema da medusa, desse organismo de sistema nervoso radial que também pode ser o incontestável da história – ou do pensamento – soma-se aqui ao fato de que é essa história que rola ou se mistura entre águas de rio e de mar. Diferentemente dos rios que em sua maioria fluem em direção ao mar, como o grande Amazonas, ou o querido Danúbio de Magris, que encontra o mar da Romênia, o caso do Tietê, que serve de identidade cambiante para Paulo Duarte, é diferente: é endorreico, ou seja, corre para dentro do continente, afastando-se do mar, deixando o Atlântico. O movimento é, pois, desde já, inverso ao que se faz na tese: procurar o fluxo contra dos que leem em Duarte sua paixão por São Paulo ou suas

⁴ Aqui caberia lembrar um filósofo francês contemporâneo escrevendo e investigando o problema da própria vida no limiar da morte: Jean-Luc Nancy quando escreve *O intruso*. Livro por vezes incômodo, talvez pelo tanto que seu autor se manifesta no se relacionar com a sua experiência e com o seu (não) ser-eu possível depois de um transplante de coração, nos dá, entretanto, um caminho para lidar com a existência de um objeto estranho ao qual não podemos ficar alheios. O órgão introduzido no corpo é um ponto de partida para que o autor do livro leia aí o estrangeiro, o intruso, este que também posso dizer que sou em relação ao autor que abordo – este que esse autor também é em relação a mim – e isso que foi Paulo Duarte em seu périplo estrangeiro. Com efeito, afirma Nancy (2006) que “Una vez que está ahí, si sigue siendo extranjero, y durante todo el tiempo que losiga siendo, en lugar de simplemente ‘naturalizarse’, su llegada no cesa: continua llegando y no deja de ser en algún aspecto una intrusión: es decir, es sin derecho y sin familiaridad, sin acostumbramiento. Al contrario de ser una molestia, es una perturbación de la intimidad.” Ou seja, como estrangeiro, o personagem Duarte perturba a tranquilidade e a intimidade dessa Europa em que, intruso, continua chegando; perturba para tentar salvaguardar-se da morte – morrendo.

políticas nacionalistas para pensar na experiência do exílio possíveis fontes de onde viriam as calhas dessas vertentes. Em seu nome completo, Paulo Alfeu Junqueira Monteiro Duarte traz, ainda, a sina de outro rio europeu: Alfeu, o deus-rio melancólico que, para buscar sua ninfa Aretusa⁵, enfia-se terra adentro (literalmente) na Grécia para brotar na Sicília; Alfeu, que serviu de imagem para que outro amigo de Duarte, Roger Caillois, plasmasse suas memórias em *Le fleuve Alphée*⁶. Narrar a vida, com Magris, não é cruzar um rio – como cruzávamos, na mitologia, para entrar no Inferno, na barca de Caronte, ou para perder a memória, como se mergulhava no Letes. Narrar é acompanhar um rio, é entregar-se a seu curso, partindo de suas primeiras calhas – percurso que faremos ao contrário. Percurso moderno, mas a um só tempo antigo como Heráclito

⁵ O nome da ninfa serviu também à revista de numismática, ou ainda, de “arte e arqueologia”, de Georges Bataille e Jean Babelon, publicada ao longo dos anos 20. O mesmo título viria a ser adotado, na Itália de durante e após a guerra, entre 1944 e 1946, para uma revista de Francesco Flora, Fausto Nicolini e Carlo Muscetta, na qual figuraram alguns dos nomes que viriam a ter em *Anhembi* nos anos 50, seja como colaboradores, seja como assunto, tais como Corrado Alvaro, Ugo Foscoli, Benedetto Croce, entre outros.

⁶ Ao pensar, em 1979, na revista *Colóquio Letras*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, que o que restaria de Caillois seria justamente um seu duplo, pateticamente plasmado no “livro-testamento” de (anti-)memórias intitulado *Le fleuve Alphée*, Robert Bréchon – também ele uma figura de passagem entre-Europa-e-Brasil – nos inspira a refletir que, a despeito de ter sido escrito por alguém que se desagradava do lirismo, nada mais é do que uma grande metáfora para narrar uma vida que se escreve nas páginas e nas pedras, nas mesmas pedras que fariam o frisson da pulsão arqueológica de Paulo Duarte. É interessante, ainda, que a visão mais metódica de Caillois dada por Bréchon ao longo desse texto – mesmo que a de um metódico fascinado pelo oculto, pelo misterioso e pelo que desafia a todo o tempo as possibilidades da razão – possibilite aproximar ainda mais o teórico-ficcionista dos jogos e das guerras daquele que deu vazão, nas páginas da revista *Anhembi*, no Brasil, justamente a textos sobre esses temas. O brasileiro se torna objeto-encruzilhada (macumba, de repente) de uma natureza, de um humano e de uma “tenebrosa e profunda” (palavras de Bréchon) unidade do diverso que teria sido presumida por Baudelaire e se manifesta novamente quando tentamos chegar às linhas que separam os sujeitos, os objetos.

dizendo que tudo flui⁷. Viver é a terceira margem do rio – lição de Guimarães Rosa em *Primeiras Estórias*; escrever é outro tanto – e nem não é muito perigoso⁸.

Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e tem o abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio. (ROSA, 1999, p. 413)

É certo, ainda, que a experiência do indivíduo é irreduzível, irrepetível, e que o que mais a ameaça, além da prosa do mundo de que falava Magris, é a perniciosidade da linguagem, sem a qual, não entanto, não vamos a lugar algum. Vale lembrar, ainda, que o que o sujeito tem como acesso a si é sempre uma imagem de si, uma especularidade, uma formação que remete à maneira como vamos fazer nossa assunção de imagem em identificação com o estádio do espelho, ou ainda, como sempre resta um componente paranoico no dito conhecimento de si⁹. Falar da vida-

⁷ “Para os que entram nos mesmos rios, correm outras e novas águas. Mas também almas são exaladas do úmido”, dizia Heráclito (2012). Ou ainda: “Descemos e não descemos os mesmos rios; somos e não somos.” Ainda na mitologia grega, os rios eram todos filhos de Oceano, espécie de grande rio sem nascente nem foz que circundaria o mundo, e representados, se grandes, como homens velhos e viris portadores de uma urna; se pequenos, como efebos ou até mesmo mulheres, no que vemos a clássica associação da força arrasadora dos grandes cursos com uma índole masculina (se existe efetivamente tal entidade, que não é senão invenção).

⁸ A associação entre o fluxo do rio e o fluxo do tempo também é cara a Borges (apud ANTELO, 2010, p. 68): “Memória é implicação de passado. Eu afirmo – sem melindroso temor, nem novelesco amor do paradoxo – que somente os países novos têm passado, ou seja, recordação autobiográfica; ou seja, têm história viva. Se o tempo é sucessão, devemos reconhecer que onde há maior densidade de fatos mais tempo corre, e que o mais caudaloso rio é o deste inconsequente lado do mundo.”

⁹ Pensando, pois, que além do analista, o próprio sujeito, no limite, ao fazer-se em escrita, depara-se com um limite “extático” do “Tu és isto”, ou seja, do ver-se como suporte sobre o qual se projeta, se inventa, é interessante recuperar o momento em que Lacan (1998, p. 96) fala sobre o problema da imagem de si, pensando que todo o processo da escrita memorialística é um retorno diferido pela escrita desse olhar paranoico para o processo que constitui aquele “si”: “Basta compreender o estádio do espelho *como uma*

viagem, menos para conhecer a história do que para conhecer a geografia, menos para tentar me narrar ou narrar o outro do que para tocar meu território, minha (des)territorialidade, minha fluidez, na contramão do imperativo te(le)ológico hegeliano de que “o método é a construção da experiência”, que, ao que parece, também vem desdenhado por Magris.

Entrar na existência do escritor Paulo Duarte, na experiência de escrita e nos arquivos que restaram do crucial período que passa na Europa em exílio, mais do que adentrar a própria guerra, já é entrar em um estado de guerra. O rio, aqui, se tem alguma melodia, talvez seja a das sirenes-sereias, das bombas que descem e da instabilidade que toda pedra posta na construção não pode deixar de suportar. É a espera, como a de Magris (2008, p. 29), de que, entre as fendas da viagem brote um ventinho da verdadeira vida, “ocultada pelo biombo do real”. Porque o gesto do consignador de memórias das quais partiremos para chegar aos arquivos e às correspondências ainda inusitadas e o gesto de quem as aborda obedecem a um imperativo da ordem do escrever, e

Talvez escrever signifique preencher os espaços em branco da existência, aquele nada que se abre de súbito nas horas e nos dias, entre os objetos do quarto, sorvendo-os numa desolação e numa insignificância infinita. O medo, escreveu Canetti, inventa nomes para se distrair; o viajante lê e anota nomes nas estações por onde passa de trem, nas esquinas das ruas para onde o levam seus passos, e prossegue, um pouco aliviado, contente com aquela ordem e com aquela escansão do nada. (MAGRIS, 2008, p. 39)

Partimos, então, para pensar a escansão do nada com o nada, dando um passo adiante do que falava Magris: o nada da viagem e a imaterialidade da experiência são escandidos eles também com outro nada, que é a

identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.”

linguagem. Esse movimento se faz tanto na caudalosa escrita de *Memórias* que o autor que esta tese abordará – 10 volumes, considerados incompletos¹⁰ – quanto nos fragmentos encontrados em arquivo, muitos dos quais ainda pouco revolidos, tendo em vista que o foco dos trabalhos conhecidos a respeito de Paulo Duarte parece ter sido, fundamentalmente, sua atuação político-partidária ou a fundação da revista *Anhembi*, para a qual confluem muitas das experiências vividas no exílio, como se verá ao longo da tese. A respeito da relação tênue e perigosa entre escrita e memória, já na filosofia clássica, no *Fedro*, encontra-se a advertência de Platão, que confere a Sócrates, em sua narrativa do mito de invenção da escrita, a oposição entre os deuses egípcios Amon e Thoth a respeito do valor que teria para o homem aquela invenção. Sendo Thoth o pai da escrita, Amon, ao julgá-la, assim questiona sua utilidade para os homens:

Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma.” (PLATÃO, 2011)

Retomando o viés egípcio do mito de Platão, seria interessante pensar justamente na ideia daquilo que Mário Perniola chamaria um “efeito egípcio”; com efeito, se em Platão o risco parecia ser o de que escrever também é plasmar imagens das coisas, e assim se afastar da possibilidade de tanger a *coisa*, Perniola, ciente de que vivemos atualmente em um mundo em que todas as relações sociais passaram a ser mediadas por imagens, nota, em *Enigmas*, que estamos diante de “uma estranha inversão: os homens tornam-se mais parecidos com as coisas, e, vice-versa, o mundo inorgânico, graças à tecnologia eletrônica, parece substituir-se ao homem na percepção dos fenômenos.” É certo que adicionar a essas imprecisões ao

¹⁰ Intitulados, respectivamente, *Raízes profundas*, *A inteligência da fome*, *Selva oscura*, *Os mortos de Seabrook*, *Apagada e vil mediocridade*, *Ofício de trevas*, *Miséria universal*, *miséria nacional e minha própria miséria*, *Vou-me embora pra Pasárgada*, *E vai começar uma nova era* e *O espírito das catedrais*. À exceção do último, cuja primeira edição data de 1958, todos foram lançados ao longo dos anos 70 do século XX, ou seja, às portas da morte de seu autor.

esquecimento as advertências de Nietzsche, em sua *Segunda consideração intempestiva* (1874) não seria novidade, assim como rememorar a vinculação entre esse texto e o Funes borgeano, que não podia pensar justamente porque não podia esquecer. É da possibilidade do esquecimento, como força a-histórica, que viria o poder de chegar-se a um caráter supra-histórico, ligado aos “poderes que desviam o olhar do vir a ser e o dirigem ao que dá à existência o caráter do eterno e do estável em sua significação” (NIETZSCHE, 2003, p. 94-95), uma vez que seria desejável, mais do que a ambição desmedida de registro do memorialista, a busca do “ser vazio”, de onde poderia brotar alguma vida, diferente da tradição que insiste na plenitude, na necessidade da conservação e da consignação da memória como legado, herança, lição – que conforma, em boa medida, o próprio Paulo Duarte em sua ambição incessante de registro e de museus. É a força do esquecimento que, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2004, p.3), “apaga, renuncia, corta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração.”

Tratamos, pois, do narrar uma biografia e de como essa escritura é habitada por um viés de morte – no arquivo consigna-se inclusive a pulsão de morte do próprio arquivo, advertência de Derrida em *Mal de arquivo*, a que se poderia somar a de que a escrita é o *phármakon*, a um só tempo remédio e veneno da memória, feita na primeira parte de *La dissemination*. A respeito desse ofício narrativo, linguístico, histórico, ficcional, como o queiramos chamar, Sylvia Molloy tece valiosas considerações, tomando como sua matéria de análise a maneira como é realizado na América Hispânica, nas páginas de *Vale o escrito*. É a própria autora quem lamenta a exclusão do Brasil de seu livro, que a leva a não tratar de uma América Latina, mas sim de uma Hispânica.

Molloy toma de Paul de Man¹¹ como figura de linguagem regente da autobiografia a prosopopeia, uma vez que se trata de dar voz àquilo que

¹¹ Em *Autobiography as de-facement*, Paul de Man se indaga, mais do que sobre os limites do gênero “autobiografia” (com direito a se indagar se pode ser feita em versos) ou sobre sua própria circunscrição histórica (se seria possível escrever autobiografias antes da primazia romântica do sujeito, ou ainda, se poderíamos ler as *Confissões* de Santo Agostinho como pertencentes ao gênero autobiográfico), sobre o caráter do que é representado – ou sobre a possibilidade da representação na escrita. Nesse sentido, o pacto que a escrita de si travaria com alguma forma de realidade a colocaria em um status diferenciado entre outros gêneros literários, tais como a lírica, a tragédia ou o próprio romance, que não dependem de qualquer necessidade de verificação empírica para serem tomados como

(já) não fala, ou seja, de dar uma máscara textual ao que morreu, está distante, se perdeu, recorrendo à fabulação e a uma maneira de ler o próprio passado que não cessa de passar, exercício imprescindível para escrever. Com efeito, de Man (2011, p. 930) conclui de sua exploração dos escritos de Wordsworth que

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding. Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores. Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause.

Ou seja, dessas reflexões temos o apontamento de que, mesmo que se trate de conferir voz – uma voz vinda de alhures, diria Blanchot – constrói-se no limiar da morte e em linguagem uma história, uma ideia de si, um mascaramento sem face da mente causado que vem ele próprio de uma impossibilidade da razão.

Molloy, por sua vez, assinala, ainda, que essa escrita se dá em um vácuo interlocutório, sobre o qual pairaria sempre a pergunta: “para quem eu sou um eu?” A que adicionaria: que eu é possível quando as memórias se fecham, a exemplo das de Duarte, em um décimo volume no qual o eu narrado morre 43 anos antes do eu que escreve na catedral de Coventry, num bombardeio em que a máscara Tietê Borba, personagem a que Paulo Duarte transfere sua experiência da guerra na Europa entre 1938 e 1945, cai para o fim ou o começo do espetáculo, que no entanto continua-se, como

tais. Nesse sentido, traça um paralelo com a fotografia como ato que pode devolver mais do que a reprodução de um objeto. Postula-se, aí, o problema da mimesis: “And since the mimesis here assumed to be operative is one mode of figuration among others, does the referent determine the figure, or is the other way round: is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?” (DE MAN, 2011, p. 920) Desnaturalizar a relação entre referente e figura é o passo necessário para se assumir que as fronteiras entre autobiografia e ficção são indecíveis.

diria Beckett? Se insistirmos no caráter ficcional dessa mesma narrativa, ou ainda, na impossibilidade da demarcação de limites no que tange a um discurso de experiência alheia, isto é, no fato de que a escrita de si é inevitavelmente uma escrita ficcional, ou mesmo da impossibilidade de narrar uma experiência, uma vez que ela sempre é limítrofe, concordaremos novamente com Molloy (2003, p. 19):

A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através da rememoração e da verbalização. 'Meu nome, mais do que me nomear, me lembra meu nome.' [Aqui Molloy cita Antonio Porchia, autor de *Voces*, mestre de Pizarnik, cuja poesia é crivada pelo problema do nome.] A linguagem é a única maneira de que disponho para 'ver' minha existência. Em certo sentido, já fui 'contado' – contado pela mesma história que estou narrando.

O já ter sido contado de toda a memorialística soma-se ao fato de ser uma escrita que se afronta com a morte, insaciavelmente, coincidência de espaços ou de não-lugares que assinalava Maurice Blanchot em seus escritos, não apenas ao dizer que a literatura caminhava para seu desaparecimento, mas também nas teses que atravessam *O espaço literário*, se admitirmos que o ato de escrever é sempre atravessado por uma solidão, se a literatura é o espaço de passar do “ele” ao “eu”. Com efeito, ao tratar da escrita do *Journal* como recurso do escritor, desse espaço *Memorial*, Blanchot afirma que aquele seria o espaço de lembrar de si, daquilo que é quando não escreve, mas sempre atravessado pela aporia de lidar com esse instrumento que é o elemento próprio do esquecimento: a escrita. Caberia aqui confrontar uma disjuntiva de opções: por um lado, a desse modelo tensor da modernidade, Rimbaud, *l'enfant terrible* de curta vida que abandona a escrita em nome da vida, em fazer do que vem para fora da escrita o espaço vital; renunciar à morte na escrita para morrer vivendo; por outro lado, Paulo Duarte, a quem não teria bastado simplesmente a experiência de pegar em armas na Revolução de 1932 ou de ir à Linha Maginot, aparentemente o grande bastião da defesa da sua amada França, que cai, ou ainda, de ouvir as sirenes soando sobre Paris e outras cidades francesas bombardeadas enquanto batia em fuga, mas ficou a necessidade de consignar o registro, de arquivar ou museificar a experiência tanto em volumes de caráter “documental”, quanto n’*O espírito das catedrais*, em que o personagem em que se consigna o que o autor viveu termina por

morrer. Esse espírito, entretanto, não é mais que fantasma, que em vez de se apagar, insiste em seu próprio retorno, escrito, assombrando o próprio esquecimento, num sem-fim proliferante de páginas de memórias, lembranças, *souvenirs* que por vezes nos deixam nas raíais do indecidível do fingimento puro, dada sua fabulosidade. A contraface surge justamente das indagações que faria Derrida sobre Blanchot; se o segundo surge, em *L'instant de ma mort*, impedido de morrer pela própria morte, na indecidibilidade de quem pode dizer que está vivo ou que está morto, aquele aponta justamente para o questionamento de quem pode falar nessas narrativas, a partir, justamente, das poucas páginas do texto em que Blanchot parece forçar a parede contra essa experiência-limite, a de con(fron)tar a própria morte, ou ainda, de dizer do outro sem dizer do “eu”. Com retardo, num depois não-limitado, essa experiência do ver-se morrer em escrita encontra um herói da Resistência que, por sua vez, aproxima-se de Duarte novamente em sua formulação sobre o museu imaginário: Malraux. Malraux, o autor das *Antimémoires*, entra no signo dessa morte assombrado e assombrando o próprio museu, esse museu de tudo da escrita em que as prateleiras ostentam, como se disse, as insignificantes relíquias narradas dessa própria impossibilidade de dizer-se depois de morrer, de dizer-se sem morrer, de ter de morrer para dizer-se, de não poder atravessar a morte máxima e voltar para se dizer; de se tocar. Esse museu, enfim, que não é feito de matéria, que é museu (do) imaginário¹².

O esforço desta tese é, portanto, o de inoperar uma espécie de força reversa, uma tensão magmática, tectônica em relação à figura de Paulo Duarte, procurando ver em seus escritos e em seus arquivos forças que possibilitem outra leitura de sua figura e da modernidade no Brasil. Nesse sentido, os documentos encontrados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp, bem como a coleção quase completa da revista *Anhembi*, disponível no Núcleo de Estudos Literários e Culturais da

¹² É, com efeito, Malraux quem explorará, em *Le musée imaginaire*, de 1947, a maneira como a partir da Renascença a experiência da arte, na modernidade, é invariavelmente atravessada pelo museu. Ele é parte fundamental de uma relação com a obra que institui uma desimportância do objeto representado em favor da noção de assinatura. Essa guinada, ou esse conceito, faz repercutir, outrossim, experimentações como as de Marcel Duchamp com os *ready mades*, em que menos do que o fazer artístico, pesa o lugar e a assinatura, pondo em xeque as definições clássicas de arte e a própria ideia de que haja algo a que chamamos arte e de que esse algo tenha uma propriedade intrínseca que o defina.

UFSC, mostraram-se extremamente relevantes para montar essa ficção, agregando ao material publicado pelo próprio Paulo Duarte outras peças que possibilitam outras leituras. Todo esse trabalho começou com a indexação de dois anos da revista na Base de Dados *Periodismo Literário e Cultural*, que é construída e alimentada pelo NELIC desde 1996. Trata-se, nesse caso, de lidar com um “poder-ter-sido”, ou ainda, de como, a partir da experiência do exílio vivida por Duarte nos anos 30, é possível realizar leituras de problemas da modernidade que foram resolvidos de uma maneira pela tradição hegemônica de nosso Modernismo, fundamentada em Mário de Andrade, grande amigo de Paulo Duarte, mas que podem, justamente a partir de outros contatos que Duarte travou, ser lidos de outra forma: fundamental e resumidamente, o museu, o humano e a imagem.

Se o trabalho procurará trazer à discussão uma face não abordada ou pouco discutida da história desse intelectual brasileiro, ou ainda, as possíveis consequências do contato de Duarte com outra matriz de pensamento, no sentido de uma potência ficcional de leitura, realizará o que poderíamos chamar de um “retorno do reprimido”. No entanto, não se trata apenas e ingenuamente da reivindicação de um contrário, ou ainda, de uma questão de “resgate”, como se houvesse uma verdade oculta que precisasse ser recolocada, mas sim de uma entre tantas ficções possíveis que foram reprimidas, ou das quais ainda não nos demos conta. Ao introduzir a proposta deste trabalho como a desse movimento em torno de um retorno, não gostaria de deixar de levar em conta que, na recente tradução que Paulo César de Souza tem empreendido para os escritos de Freud, em seu volume 12 (que reúne os textos do autor datados de entre 1914 e 1916), o tradutor opta não fortuitamente por fazer uma substituição à clássica tradução de *Verdrängung* por “recalque”, empregando o vocábulo “repressão”. No ensaio de 1915, Freud a define como as condições de resistência que procuram tornar inoperante um instinto, cuja satisfação seria sempre prazerosa; afirma, ainda, que se trata de um estágio preliminar da condenação. Trata-se, portanto, de rejeitar, de negar o acesso ao consciente de uma representante psíquica do instinto. Ao se falar em “representante”, não há, pois, deixar de ouvir aqui a possibilidade de que o que não deixamos emergir é um significante, uma imagem cuja repressão é necessariamente posta em ato por um conflito eterno, que, contudo, não deixa de ter seu “montante afetivo”. Os afetos, diz Deleuze buscando as três éticas de Spinoza, são efeitos, vestígios de corpos, marcas de devir, de passagem, de ascensão e queda. A questão, portanto, é a de que certa versão possível ou “reprimida” da modernidade brasileira pode eclodir a partir deste exercício de escrita, ou seja, é possível entender este trabalho como também ele uma versão – ou um fragmento, uma lasca de uma versão –

não-hegemônica de algo já tão revirado quanto o Modernismo no Brasil, o que justamente significa lidar com aquilo que torna a premer, que se faz premente, que devolve magmáticamente sua força contra aquilo que a pressiona a ficar soterrada. A imagem da escavação é cara, outrossim, a Walter Benjamin e sua visão da história como catástrofe nas teses *Sobre o conceito de história*, de 1940.

Este trabalho conta com três divisões além desta. Cada uma delas pode ser pensada como uma estação fluvial ou uma eclusa, com fisionomia mais ou menos própria, mas abordando problemas que dizem respeito, todos eles, a uma coisa: como pensar uma teoria da modernidade em forma de uma ficção que atravessa transnacionalmente um sujeito brasileiro em errância pelo mundo, chamado Paulo Duarte? Que outra história é possível armar para as desventuras da modernidade brasileira, pensando as travessias de surrealistas e etnógrafos franceses, futuristas italianos ou figuras de trânsito entre outras partes da Europa?

O segundo capítulo pretende debater a posição de Duarte no debate sobre a ideia de patrimônio e de passado – especialmente ligando Brasil e Argentina e as políticas pensadas nesses países nos anos 30, apontando para uma matriz mais francesa, de uma história dos fazeres e dos costumes, próxima dos *Annales*, do que a vigente na corrente carioca, centrada no mundo bélico e nos grandes feitos. Isso nos devolve também a problemática do arquivo, uma vez que Paul Rivet, o grande amigo de Duarte na França, dizia que “o museu é o arquivo”. Todos esses problemas nos levam ao terceiro capítulo, que, ligado à exploração do patrimônio, debate a questão da origem, e a posição de Paulo Duarte no debate que envolve não apenas a perquirição das origens do homem americano, mas também o conceito de arte e de humano, numa linhagem circular do dom, na correspondência com o próprio Rivet, no fato de ter sido aluno de Marcel Mauss e no de ter publicado Caillois em primeira mão. Ou ainda, no problema da origem de si mesmo (como homem americano, também). Chegar à origem é chegar às calhas da nascente desse rio que começamos a percorrer pela foz, mas encarar que a origem é vazia nos faz ter de pensar justamente no advento da imagem, e em como, por sobre todos esses problemas já arrolados, reverbera a ameaça do espetáculo. Nesse sentido, o capítulo que sucede o da nascente, por reconhecer justamente que a origem é vazia, é o que versará mais fortemente sobre os problemas da imagem, ocupando-se fundamentalmente da leitura que Duarte e seu grupo fazem de Buñuel – ao lado de quem trabalhou no MoMa –, Bragaglia – assíduo colaborador da revista *Anhembí*, e Beckett – pondo a nu, por fim, as possibilidades de ler uma confluência ou uma dissensão entre Paulo Duarte e os vazios

da linguagem. Em suma, o percurso realizado sai do momento em que Duarte se encontra com as pedras do patrimônio, pensando nas quais se depara com o fato de que são assombradas, e de que a origem não poderia ser radicada na pedra, mas no que a assombra. A criadora dessas assombrações, desses espectros, que vagam por todas as pedras com que Duarte se depara, é a linguagem, justamente esta a quem ele credita, em sua teorização, a origem do humano. No entanto, como radicar nossa origem no vazio? Ou ainda: como contemplar a arca da aliança, se ela se mostra sem fundo?

2 UMA ECLUSA: MUSEU DE QUASE TUDO

Depõe fortemente sobre o fascínio que o arquitetônico, mormente a arquitetura religiosa, exercia sobre Paulo Duarte, o fato de que escreveu extenso livro sobre sua passagem em exílio pela Europa e o publicou inicialmente como um romance, atribuindo acontecimentos inventados em maior ou menor grau a um personagem chamado Tietê Borba, e o intitulou *O espírito das catedrais*. A publicação como romance se deu em 1958, antes mesmo do início do grande empreendimento inacabado de publicar as *Memórias*, iniciado nos anos 70. Na incorporação do volume à série memorialística, sob o número 10, surge o desenho de uma igreja na capa, e essa afirmação não apenas do arquitetônico, mas da fantasmagoria, ou de algo imaterial que no entanto se move por entre as pedras do passado é o que persiste, de alguma maneira, de algo do debate que Duarte travava no Brasil e na Argentina, antes de partir para Paris, durante a vigência de seu mandato legislativo em São Paulo.

Já que o caminho é contra o rio, ou ainda, a contrapelo, caberia começar este excursu, ou a subida desta eclusa, com algumas perguntas. De que forma, nas políticas patrimoniais e patrimonialistas do Brasil, pensou-se até hoje muito mais o problema hierárquico do museu (e de determinadas partes desse museu, onde se foca a atenção dos poderes públicos) do que a potência da coleção, pensando-se esses dois conceitos na linha das reflexões de Walter Benjamin nos anos 30, especialmente em fragmentos das *Passagens* e em seu ensaio sobre Fuchs, “coleccionador e historiador”? Nesse sentido, o movimento começa por uma detenção em uma política de trânsito entre Brasil e Argentina na configuração dos órgãos oficiais de cura do patrimônio desses dois países, tratando, especificamente, de Paulo Duarte como uma figura diferenciada justamente por seu trânsito transatlântico, e do apagamento que sofreu em virtude da pujança que tomou o nome de Rodrigo Mello Franco de Andrade, até hoje reconhecido como uma espécie de pai fundador do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), depois feito Instituto (IPHAN). Como contrastam concepções diferentes em torno do passado no presente, no bojo do nosso Modernismo e do momento em que, em nossa modernização tardia, se começa a pensar o problema do patrimônio? Como pensar, além da matéria, da pedra que resta como vestígio do passado, aquilo que pode existir de imaterial e que coloca, justamente, o problema das sobrevivências das formas simbólicas?

2.1 NO ACERVO DAS CARTAS, CORRESPONDÊNCIAS

Aquilo que se denomina Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, - por ser espólio dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculados a personagens e fatos memoráveis da história do país – é o documento de identidade da nação brasileira. A subsistência desse patrimônio é que comprova, melhor do que qualquer outra coisa, nosso direito de propriedade sobre o território que habitamos. (ANDRADE, 1987, p. 21)

Não raro, no Brasil, o memorialismo da modernidade, através do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, responsável pelo tombamento e pela manutenção daquilo que se considera definitivo da construção que é o que se diz ser “nosso caráter nacional” – a narrativa desses cacos deixados pela catástrofe, mais do que monumentos de nossa cultura – é assimilado inteiramente à figura de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Ainda que seja inegável que durante muitos anos Rodrigo tenha estado à frente do processo responsável pela conservação de edifícios, objetos e outros resquícios da memória do passado brasileiro – com destaque fortíssimo para as edificações do período colonial –, é importante pensar que na maneira como narramos, como inventamos uma nação a partir desses vestígios, como em todo retrato, sobram sempre margens a serem contempladas. Se homens investidos de determinado conceito de modernidade estão buscando dar um passado para seu futuro, há que se pensar que estão sempre lidando com restos. Há marcas na história que, se quisermos parafrasear Benjamin, ficam cobertas de poeira, restando-nos a tarefa de escovar a contrapelo para vê-las em meio à tempestade do progresso, que insistentemente nos empurram, como na leitura que ele faz da imagem do *Angelus Novus* de Klee, para a frente; há margens no retrato em que figuram semblantes que o corte não deu a ver.

Nesse sentido, é interessante pensar o papel que Mello Franco tributava à iconografia como forma de registro. Antes de Mário de Andrade assumir suas funções no Departamento Municipal de Cultura, a correspondência entre ambos depõe sobre o fato de que Mário estava fotografando, a pedido do amigo, o que, do Estado de São Paulo, julgava que deveria integrar o patrimônio histórico e artístico nacional. A proliferação dessas reproduções – ou a fé de que elas podem conter algo

mais do que o *ça a eté*, tal como Barthes descreve a fotografia em *A câmara clara* – estende-se, certamente, bem além desse momento formativo dos anos 30, sobre o qual pretendo me deter. Basta pensar que nos anos 70, a revista *Barroco*, ideada por Affonso Ávila, ainda adotaria a mesma matriz, voltando-se para nosso “Barroco de gosto impuro” (ANDRADE, 1987, p. 48), como o definia Rodrigo Mello Franco de Andrade, ainda acusaria a mesma euforia de registro através do aparato técnico da fotografia, registrando em minúcias e com as diferentes iluminações do dia os mais variados detalhes das igrejas mineiras do período colonial.

A correspondência entre Mello Franco e Mário de Andrade depõe, ainda, sobre outros particulares dos primeiros passos da criação do SPHAN. Por exemplo, sobre o interesse de Mário de Andrade pela criação de um museu que contemplasse arqueologia, etnografia e arte popular, que surge citada por Mello Franco em carta de 1936, na qual este refere, também, que o pessoal do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, fizera “oposição intransigente” à ideia, na pessoa de Heloísa Alberto Torres. Coincidentemente – ou não – dois anos depois, em 1938, Paulo Duarte, amigo íntimo de Mário de Andrade, chefe de gabinete do prefeito de São Paulo, à época Fábio Prado, um dos mentores do Departamento Municipal de Cultura, membro do Partido Democrático e deputado estadual por essa sigla, então exilado por conta de sua oposição a Getúlio Vargas e ao Estado Novo, estará em contato com Alfred Métraux, Paul Rivet e toda uma virada no pensamento francês, emblemática, por exemplo, na passagem dos objetos dos povos ditos “primitivos” dos museus de história natural para os de arte (as quais serão objeto do capítulo 3).

Nessas cartas se materializa um caráter de oposição clássico, entre São Paulo e Rio de Janeiro, o qual se manifesta nas questões entre Paulo Duarte (que comparece em citações nas cartas entre Mário e Rodrigo) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. As relações de Rodrigo com o Instituto parecem mais fáceis do que as de Duarte, ainda mais se levando em conta que este último escreveu, em 1938, não só um volume sobre a questão do patrimônio intitulado *Contra o vandalismo e o extermínio*, como também um libelo *Contra os “donos” do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. Ainda que o opúsculo se volte contra os membros da entidade estadual – e não da federal – não deixa de ser digno de nota que, no plano das relações com a Argentina, a presença do IHGB – e do Rio de Janeiro, então capital federal – acabou deixando mais marcas do que os planos de Duarte e do grupo paulista, por exemplo.

Heloísa Alberto Torres depõe, em carta enviada a Rodrigo de Mello Franco de Andrade a 9 de maio de 1936, não só sobre a matriz marioandradina do projeto do patrimônio – a qual atingirá Paulo Duarte, mas sofrerá tensão diversa através de uma contenda com Oswald de Andrade – como também sobre sua posição contrária ao desmembramento de partes do Museu Nacional, ou ainda, da divisão entre os estudos etnográficos e os de história natural. Nisso se revela, pois, de um matiz muito mais eurocêntrico do que se desejaria: em meio aos debates em que a arte se via, através da antropologia, posta em crise justamente no âmago de seu conceito, ainda conservava ela um centro fixo na Europa, relegando o estudo dos diferentes – dos ditos primitivos – a uma matriz naturalista-científica, aproximando-os, pois, das apreciações sobre os animais.

Se, por um lado, a separação da Seção de Etnografia das outras seções do Museu não é aconselhável e acarretaria desvantagens, por outro o seu divórcio dos estudos antropológicos propriamente ditos (antropologia física, psicologia racial, etc.) não encontraria justificativa de modo algum. [...]

Que vantagem adviria para o público com a criação do novo Museu Etnográfico?... ?... Um prejuízo certo ocorreria: o deslocamento da figura do homem, do seu ambiente natural, geológico, botânico, zoológico, perturbando a visão do conjunto do quadro em que se vem processando a sua evolução. (TORRES, apud ANDRADE, 1987, p. 150)

Não que se defenda o apartamento total entre as áreas: a questão é notar que os parâmetros de julgamento precisam ser pensados de maneira a não naturalizar a cultura do colonizador. É emblemático, todavia, que a autora da carta não quisesse fracionar o monumento nacional, ao passo que Mário de Andrade tinha por desejo dividi-lo, criando uma entidade focada especificamente no “primitivo” (1944), que considerava uma das matrizes para se pensar o corpo, o mimetismo da beleza e do prazer, a tatilidade, ainda que subsumisse essa corporalidade ao corpo de uma nação, que seria, a seu ver, nesse encontro, “repurificada”. Se Mário, por seu turno, operava pela purificação, Heloísa estava interessada no “enriquecimento” (o uso de étimos de matriz econômica é patente em sua carta), no acréscimo, num ideal (a)cumulativo, no que se aproxima, certamente, da pulsão de

registro completo – e por que não dizer, de arquivamento e de morte – manifesta por Mello Franco. Entretanto, faz uso do termo “coleccionar”, de maneira diversa, certamente, do que pensava Benjamin, àqueles anos, ao fazer uma disjuntiva entre historicismo e materialismo histórico, em que podem reverberar termos como museu e coleção:

O historicismo apresenta a eterna imagem do passado; o materialismo histórico apresenta uma experiência dada com o passado, uma experiência que permanece única. A substituição do elemento épico pelo elemento construtivo prova ser a condição para essa experiência. As imensas forças que restam cativas no “era uma vez” do historicismo são libertadas nessa experiência. Trazer à tona a consolidação da experiência com a história, a qual é original para cada presente, é a tarefa do materialismo histórico. Isso é dirigido para uma consciência do presente que explode o continuum da história.¹³ (BENJAMIN, 1975, p. 29)

Por outro lado, as cartas de Mello Franco depõem sobre sua relação com a discussão que Paulo Duarte deflagrava, no mesmo período, a respeito da conservação do patrimônio no Brasil, a qual culminaria na publicação de *Contra o vandalismo e o extermínio*, livro que teria trânsito entre o Brasil e a Argentina nos debates ensejados nos anos 30 do século XX a respeito desse problema. Em 1º de outubro de 1936, Rodrigo narra a Mário uma conversa sua com Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas, que

insistia no empenho de sustar a apresentação do projeto de lei paulista, até que desse entrada na Câmara, dentro de alguns dias, o nosso. Agora, porém, à vista da decisão do Paulo Duarte, de que acabo de dar conhecimento ao ministro pelo telefone, ele tomou a iniciativa de dar um pulo ao Catete para submeter o assunto ao Getúlio e, hoje de noite, ultimar comigo o trabalho, a fim da mensagem presidencial à Câmara remetendo o projeto de lei federal a ser expedida talvez amanhã mesmo. (ANDRADE, 1987, p. 122)

¹³ Tradução minha a partir de versão em inglês do texto de Benjamin.

Percebe-se, pois, que, apesar da amizade e da proximidade entre Rodrigo Mello Franco de Andrade e Paulo Duarte, o nome do primeiro inscreveu-se definitivamente como o mentor do patrimônio brasileiro, ao passo que Duarte, com sua campanha de imprensa e tribuna, centrada na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, que teve, nas palavras de Rodrigo, “efeito moral” de uma “zoeira” (no sentido positivo) e produziu uma legislação suplementar estadual, acabou repercutindo menos do que o trabalho de Mello Franco talvez justamente por se considerar uma iniciativa de alcance menor. No ano seguinte, com o projeto de lei do patrimônio tramitando, o nome trazido à baila nas cartas com Mário de Andrade, em 31 de agosto de 1937, é justamente o do “velho Alcântara”, o senador Alcântara Machado, pai do autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que estaria fazendo várias emendas ao texto apresentado. De qualquer forma, Getúlio também demonstrava interesse no projeto, o que enseja que Rodrigo fale de uma lei do “chefe da nação”, a posteriori, ainda que muitas mãos – nem sempre gratas a Vargas – tenham deixado suas marcas nesse texto. Apagamentos da história, os quais se dão mesmo que Rodrigo seja forçado a reconhecer, em 14 de outubro de 1937, que leu “com grande satisfação o projeto apresentado por Paulo Duarte no sentido da criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado. Saiu uma coisa muito mais completa que o projeto de lei federal, porque seguiu mais de perto o seu notável anteprojeto.” (ANDRADE, 1987, p. 138)

O Museu Histórico Nacional ocupa um prédio no Rio de Janeiro que foi construído por ocasião da Exposição Nacional do Centenário, em 1922, com a qual coincidiu ou competiu a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, ou mesmo a primeira transmissão radiofônica feita no Brasil (que aponta para o caminho da desmaterialização e da comunicação de massas). O prédio carioca, de arquitetura neocolonial, foi sempre abominado e bombardeado por Mário de Andrade, mesmo que resgatasse o trabalho de Wasth Rodrigues, que em sua azulejaria da estrada do Lorena e do Caminho do Mar em São Paulo, onde está o Rancho da Maioridade, remetia ao saber arquitetônico luso, o qual, por sua vez, torna a se manifestar na construção do famoso prédio do MEC no Rio com os azulejos de Paulo Rossi Ossir, discípulo de Portinari. Com efeito, no monumento da Praça da Santa Cruz, em Santo Amaro, há azulejos de matiz lusitana de Wasth Rodrigues de 1938 nos quais se vê Anchieta catequizando os índios, revivendo, assim, parte do passado colonial que não seria estranha, na ambivalência entre as figuras do bandeirante e a do jesuíta, ao projeto da

revista *Anhembi*, que nasceria em dezembro de 1950. Vale, ainda, ressaltar, que a própria assinatura de Wasth, hoje, mal é visível em meio às intervenções feitas sobre os azulejos por pichadores e visitantes¹⁴. Esse apelo neocolonial, no entanto, tem outros antecedentes, em especial a conferência do engenheiro português Ricardo Severo, proferida na Sociedade de Cultura Artística (personagem conhecida da revista de Duarte nos anos 50 graças aos concertos lá realizados) em 1914 e intitulada *A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo*. Nela surge forte o apelo de São Paulo – não por coincidência – em uma citação, que teria justamente a ver com os destinos que a chamada arte neocolonial tomaria: “Examinai todas as coisas, aproveitai o que é Bom.” O texto, tomado à 1ª Epístola de São Paulo aos Tessalonicenses, capítulo 5, versículos 19 a 21, costuma ganhar outras traduções em português, principalmente em relação aos seus verbos: “examinar”, em algumas versões, é “julgar”; “aproveitar”, por sua vez, surge também como “reter”. Com isso, percebemos não só o pendor acumulativo no sentido do “exame”, dado que a produção iconográfica das construções coloniais segue pelos anos seguintes, como também o pendor da acumulação, em que se junta ao advindo do passado o que se pode juntar no presente, em uma montagem que tem como destino certo a construção de um imaginário de nação.

Em todo caso, o museu do Rio de Janeiro, dirigido por muitos anos por João do Norte, pseudônimo de Gustavo Barroso, partidário do integralismo, só narrava a história sob o prisma da proceridade militar, pensando a historiografia como a narrativa das grandes façanhas, das vitoriosas batalhas e dos feitos ditos gloriosos. Não que São Paulo não tenha muitos exemplos disso, até mesmo na heráldica que coabita, por exemplo, o monumento de Santo Amaro, em que se vê o brasão de

¹⁴ Em que pesem tanto as argumentações dos que, passados quase 100 anos, veem que ainda temos vandalismo e extermínio, ou as dos que defendem que o espaço urbano é dinâmico e está aí justamente para sofrer rasuras, como tantas rasuras já sofreu. Paradoxalmente à minha argumentação, é justamente através do registro fotográfico do que aí-houve que é possível refletir sobre esse fragmento histórico, ou ainda, debaixo das camadas de tinta, também elas poeira, ou nos vestígios escritos, está a peça do fragmento que monta este outro fragmento de texto – e poderia não estar, não fosse a campanha contra a destruição deflagrada tantos anos antes. Há, ainda, que se sublinhar a omissão do Estado mesmo com o patrimônio material, que faz com que as questões levantadas pelos atores deste capítulo ainda não sejam um problema de passado.

Anchieta. Além disso, cabe mencionar que Barroso fez pesquisas de folclore em fins da vida com seu colega de Academia Brasileira de Letras, Manuel Bandeira. No entanto, o que se aponta no caminho dos anos 30 é que esses paulistas, propondo outras reconstruções do passado brasileiro, estavam interessados nos “modos de fazer”¹⁵, como diriam mais tarde os franceses da Escola dos Annales. Certamente esse interesse pelas mudanças na técnica viria do fato de que esses remontadores do passado colonial eram todos filhos, netos de imigrantes, que, à maneira como dizia Oswald de Andrade em *Vício na fala*, em vez de milho “dizem mio e vão construindo telhados”, contando, em parte, o que a história ouve.

É no caminho dessa corrente que poderemos passar a pensar o cotidiano, ou as práticas e modos de fazer como invenções de nossa

¹⁵ Não é pequena a fortuna de textos interessados em uma “maneira”, e não em uma materialidade dos vestígios de que se faz a história, por diversas que possam ser as tendências dos historiadores que passaram por *Anhembi*. Aponto essa busca por compreensão dos modos, de um componente imaterial do passado, que se esvai além das pedras (mas também as marca) em textos como *Aspectos de higiene pública e doméstica no Rio de Janeiro de meados do século XIX*, de Gilberto Freyre (n. 3, fev. 1951); “*Leges et consuetudines*” medievais nos costumes populares do Nordeste brasileiro, de Luís da Câmara Cascudo (n. 4, mar. 1951); na busca pelo primeiro documento impresso a respeito do Brasil, que gera debate na revista sobre a autenticidade de um registro datado de 1502; no interesse de Bruna Becherucci sobre o lugar do feminino no decorrer da História e suas possibilidades no século XX (*Palavras à mulher*, n. 6, maio 1951) e na homenagem ao trabalho de Oliveira Viana no mesmo número, tomando-o por alguém que fazia “mais do que História cronológica, História Social; no esforço por desfazer o mito nostálgico de que existiria *O paraíso perdido do ensino superior* brasileiro por parte de Antônio Ferreira de Almeida Jr. (n. 7, jun. 1951); no interesse que tange à mobilidade de nossas fronteiras e ocupação de território que demonstra o autor de *Caminhos e fronteiras*, Sérgio Buarque de Holanda, que aí publica *Algumas técnicas rurais no Brasil Colonial* (n. 8, jul. 1951), em que há olhar atento à interpenetração de costumes e técnicas entre colonizador e colonizado. A lista de ensaios historiográficos centrados não em grandes feitos militares, mas em formação de mentalidades e mudanças nas técnicas, nos fazeres, é longa, e não a farei exaustiva, tendo em vista que é possível encontrar a indexação completa dos 25 primeiros números da revista e um inventário temático dos demais em minha Dissertação de Mestrado (*Anhembi, adiante e ao revés: Paulo Duarte e a cristalização das forças do Modernismo*, UFSC, 2009).

cultura, ou ainda, como enunciaria Michel de Certeau nos anos 80, A *invenção do cotidiano*. Entendendo que o consumidor cultural “fabrica” algo com os artefatos culturais com os quais interage, Certeau (1998, p. 39) pensa em “detectar” uma fabricação, que é

uma produção, uma poética [criação, invenção, geração, se adotarmos a tradução dada em nota] – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de ‘produção’ (televisiva, urbanística, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos ‘consumidores’ um lugar onde podem marcar o que *fazem* com esses produtos.

O exemplo usado por Certeau para justificar esse excerto é eloquente em termos de estarmos falando, aqui, de exemplos de reconstrução do passado colonial – seja pela conservação das ruínas dele restantes, seja pelo desejo de entender-lhe os hábitos e as práticas. Ele vai, justamente, à relação dos nativos americanos com o colonizador espanhol, para mostrar que faziam do que lhes mostravam outro uso do que o que era esperado pelo invasor, subvertendo as referências estranhas que recebiam por uma nova forma de “uso”. Na combinatória das ações possíveis, haveria inclusive espaço para estratégias como a da camuflagem, diferente do afrontamento direto; a presença de uma representação não garante, com efeito, o que ela é para cada subjetividade que com ela se agencia. Os exemplos mencionados de textos que, na revista, se debruçam sobre costumes sanitários, sobrevivências medievais ou práticas agrárias, de autores agregados sob diferentes tendências mas convergindo para um único ponto de encontro, uma revista organizada pelas afinidades eletivas de seu editor, “colocam em jogo uma maneira de pensar investida de uma maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.” (CERTEAU, 1998, p. 42) Vale lembrar que Marcel Mauss, mestre de Paulo Duarte (e o contato entre os dois será melhor descrito no capítulo 3) durante sua estadia no *Musée de l'Homme*, é uma das referências caras a Certeau em sua elaboração de hipóteses. É nesse sentido que também, na elaboração deste texto, perfaz-se um caminho que sairia dos atores detentores de nomes próprios para os figurantes, partindo à multidão de um público de espetáculo e, por fim, indo ao nada de linguagem que sustenta sem dar materialidade esse mesmo espetáculo e se põe a nu; todos esses pontos acabam tendo em Paulo Duarte uma

espécie de convergência divergente, até então insondada nesse sentido.

2.2 A FORÇA MOTRIZ DAS TENSÕES

É notável, pois, que a narrativa posterior de nosso Modernismo e de nossa história minimizou a ação da figura de Paulo Duarte, no Brasil, pelo fortalecimento da figura de Rodrigo Mello Franco de Andrade, que não deixa de ter méritos pelo longo trabalho desenvolvido à frente da instituição, o qual ensejou até a existência do termo “rodrigismo”. Focando a atenção nessa figura apagada que resta entre vestígios de cartas dos preclaros, pretendo explorar como dois campos de força atuam em sua campanha em favor do patrimônio brasileiro, ambos gestados e gestores nos quadros do Modernismo brasileiro: Mário e Oswald de Andrade. É justamente em *Contra o vandalismo e o extermínio*, o extenso livro de 1938 em que Paulo Duarte colige cartas, discursos, notícias sobre a campanha em favor da conservação do patrimônio paulista, que essas forças se chocam.

No luto que perpassa toda a escritura sobre a morte do amigo Mário de Andrade, do lugar de quem vira seu rio também ter as águas cada vez mais oleosas e mortas pela crise do papel e pelos custos de manutenção de um veículo de imprensa (perdera a sua revista-trincheira-palanque, *Anhembi*, que circulara internacionalmente entre 1950 e 1962), Paulo Duarte assinala a confluência marioandradina aos seus projetos estéticos e políticos (e aos penares que deles decorrem):

Ambos também recebemos a hostilidade expatriadora até de muitos paulistas. De certos paulistas apenas ganhadores de dinheiro ou caçadores de posições. De certos paulistas idiotas que não acreditam no futuro e crêem até na eternidade da sua precariedade material brilhante. Os paulistas que, de medo ou de despeito ou de incompreensão, deixaram perecer o Departamento de Cultura, como mais tarde iriam deixar morrer *Anhembi*. Que entregaram a Universidade aos rinocerontes. Que esterilizaram a alma de Mário de Andrade e riram até da sua angústia e do seu sofrimento. (DUARTE, 1985, p. 5)

Paulo Duarte retoma, nesse escrito a respeito de suas cartas com Mário, o trabalho que desenvolveu conjuntamente com ele dentro do Departamento Municipal de Cultura, que engendrou grande

campanha sua nos jornais e na tribuna (era deputado estadual nos anos 30), compilada no volume *Contra o vandalismo e o extermínio* (1937). Essa discussão, ou ainda, o embate de poder entre Mário e Oswald de Andrade, perpassa o Salão de Maio¹⁶ e atravessa Paulo Duarte pela correspondência. Basta ver que há cartas enviadas por ambos na documentação coletada no livro de Duarte, em bom descompasso.

Vejamos, primeiramente, algo a respeito da carta de Mário de Andrade, que acha que Duarte estaria exagerando a respeito do que acontecia com o patrimônio (ou: do que pleiteava como patrimônio) quando falava em “vandalismo e extermínio”. Apontando para o fato de que os próprios padres condenados por Duarte por terem vendido, em proveito próprio, partes integrantes da arte interior das igrejas, Mário fala da intenção da Cúria, através do Cardeal Dom Sebastião Leme, de ajudar a defesa do patrimônio. Entretanto, Mário parece se preocupar mais em afirmar um novo modelo de museu e em refutar o lado neocolonial da querela arquitetônica no seio do Modernismo:

Além disso creio que os verdadeiramente culpados de descaso serão os leigos. Alguns anos atrás, ninguém ignora a campanha tão convincente que se fêz em prol de uma arquitetura brasileira. Disso resultou o bem menos convincente ‘neo-colonial’. Mas o espantoso é que ninguém cuidasse então, organizadamente, de preservar o colonial verdadeiro... Despargiu-se no corpo de nossas colinas paulistas uma quantidade de... de ‘chalets’ decorados à colonial, desvirtuando profunda, intimamente o nosso espírito, a expressão, a ‘necessidade’ dos tipos coloniais de nossa arquitetura. (ANDRADE, apud DUARTE, 1985, p. 151)

¹⁶ O Salão de Maio é um desses exemplos do dissídio em torno de concepções de modernidade e de arte que se forjaram no bojo do Modernismo, que aponta, ainda, para o que viriam a ser as vertentes de canonização ou marginalização do nosso Modernismo. Aconteceu por três vezes, entre 1937 e 1939, e ainda que retome o propósito da Sociedade Pró-Arte Moderna, fundada por Lasar Segall, não foi exclusiva dessa tendência, reunindo até membros do Clube de Artistas Modernos, do Grupo Santa Helena e da chamada Família Artística Paulista (esta última mais conservadora). Seu fim, em 1939, é sob a direção de Flávio de Carvalho, apontando não para a vitória de uma vertente, mas para um apagamento dela da narrativa hegemônica tradicional do Modernismo brasileiro.

Esses argumentos certamente repercutem em favor de Lucio Costa e Niemeyer, consoando com o que faz Capanema, que pretere o projeto neocolonial de Archimedes Memória em favor do dos dois primeiros para o prédio do MEC, no Rio de Janeiro (polêmica explorada por Raúl Antelo em texto intitulado *Rizomas del Brasil*). Mário, com o movimento crítico que faz, aproxima-se da matriz modernista da arquitetura de Lucio Costa, a qual culminaria em Brasília. O modelo que pretere, por sua vez, buscava, numa retomada anacrônica de soluções locais, outra mirada ao passado e ao nacional, uma vez que se imagina, ele próprio, também, como uma continuidade histórica desse passado que constrói. Nas próprias obras de Niemeyer, que colaboraria com Lucio Costa na edificação de Brasília, encontram-se pervivências do passado: vide as janelas do Grande Hotel que constrói em Ouro Preto. Entretanto, estas se encontram subsumidas a um modelo de aspirações universalistas, e não singularizadoras. Em nome da hipertrofia do modelo modernista, entretanto, projetos “desviantes” como esses dos neocoloniais foram esquecidos; restam outras histórias do modernismo a ser narradas.

Talvez seja incrustada nessa mesma matriz modernista de consideração do patrimônio que possamos ler a fé que Mário deposita na reprodutibilidade técnica, em tempo próximo ao em que Benjamin já está pensando seus efeitos através do clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936.

[...] ao menos uma coisa valiosa se fez. A documentação ajuntada. Quando uma arquitetura histórica, um desenho rupestre de primitivos, uma casa de taipa e outros elementos frágeis, não podem ser guardados através do tempo, a tradição se preserva pela iconografia. Não será o caso de uma campanha agora empreendida, tratar imediatamente de dar a si mesma uma feição enèrgicamente prática? Fazer leis, reunir mecenas, iconografar os restos e as ruínas? (ANDRADE, apud DUARTE, 1985, p. 181)

Mário despreza, nesse sentido, a importância da dimensão do contato com o objeto em si, ou seja, a da marca, a da corporalidade se

investindo na partilha do sensível¹⁷ (como a chamaria Rancière), e investe naquilo que o Barthes de *A câmara clara* chamaria *studium*: as imagens que despertam no espectador um interesse meramente cultural, ou ainda, que se acumulam como *informação*, perdendo a margem de conotação que possibilitaria um sentido além da letra, tornaria a imagem pensativa e lhe conferiria, assim, caráter subversivo. Nesse sentido se dá, também, o investimento pedagógico do mentor do Modernismo em museus: Mário dá relevância fundamental a visitas obrigatórias em dia de trabalho, e guiadas por “explicador inteligente” (aquele que seria capaz de desdobrar e de “ligar”, de “ler” de maneira “apropriada”; um agente pedagógico, em suma) ao museu, para que a “cultura” se torne “necessidade” para o povo, postura clara de quem se conclama líder e mentor de uma ideia de Estado, de nação, de pertença. E mais, essa ideia, a seu ver, deve ser engendrada a partir de cima, seja através de instâncias governamentais, seja das “elites mentais”, tão conclamadas por Duarte, documentadoras e juízas do conteúdo a ser documentado, por mais ecléticos que possam ser os exemplos de Mário, que vão da taipa à bandeira da Guerra do Paraguai (arqueologia da criação do Brasil, em que se conjuga o interesse pela moradia do civil e o símbolo de uma história de grandes feitos, de grandes catástrofes, de genocídio).

Em uma imagem de gosto claramente iluminista, Mário diz a Duarte que as elites devem “provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-os em condição de receber mais luz.” (ANDRADE, apud DUARTE, 1985, p. 153) Exemplares, quem sabe, dessa postura ao lado do Estado, sejam Portinari, que teria ignorado Paulo Duarte sumamente enquanto esteve nos Estados Unidos, por não

¹⁷ “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e ideias exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um cidadão *comum* se presta a essa participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15) O interesse pelo *comum*, interpretável não como um modelo, como um “como-um”, mas como um que está junto, que está “com-um”, é aqui compartilhado não apenas por Rancière e pelo já citado Certeau, mas também por Nancy, no sentido de que é preciso encontrar uma experiência do ser-com, para a criação de uma nova espécie de laço comunitário, na qual a estética daria fundamental contribuição à política.

poder tratar com um inimigo de Getúlio, ou Segall, expondo a convite do Ministério da Educação de Gustavo Capanema, conforme relatam Mário e Duarte em suas cartas. Ao que parece, Duarte estava mais preocupado com o contato, com a experiência única e intransferível do objeto que está a ponto de perecer e que ainda poderia ser tanguido pelo olhar, que ainda poderia tocar o olhar. Não por outro motivo seu esforço para salvar sambaquis e outros vestígios da pré-história: interessa-se por encontrar a “arca da aliança”, ainda que possivelmente a acredite de antemão vazia.

Oswald de Andrade, como vimos, está ocupado em uma contenda pelo poder com Mário, considerando o Modernismo como reformulação da história e a história à luz do conceito de pervivências, em que pode estar se aproximando do caminho de Aby Warburg e de suas *Nachleben*¹⁸. Vejamos o texto da carta endereçada pelo autor de *Serafim Ponte Grande* a Paulo Duarte em 13 de junho de 1937:

Paulo Duarte – Li seu caloroso libelo contra a destruição do pequeno patrimonio artistico da velha São Paulo. E apresso-me em lhe mandar a

¹⁸ Em *Ponta de lança*, um dos textos coligidos é *Correspondência*, artigo-carta endereçado por Oswald de Andrade a Leo Vaz, ali chamado de “professor”, que o criticava por ainda “querer fazer Semana de Arte Moderna” em 1943. Depois de apontar as diferenças de estilo que ele próprio, autor dos dois livros, via entre *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Marco Zero*, Oswald faz uma ponderação que leva a uma leitura não-cristalizada do passado clássico, mas que justamente aponta para as tensões que o perpassavam e que reverberariam, diferenciadas, nas de seu presente, ou ainda, na história como confronto e conflito eternos: “Essa necessidade de modernizar é de todos os tempos. Distraia-se um pouco, meu bom Léo, das suas pescarias lendo Giorgio Vasari. Perderá você um ou dois mandis, mas ganhará em troca certas úteis informações. E verá, meu caro Jeremias dos tempos revoltos de hoje, que Giorgio Vasari, o grande crítico do Renascimento, fala sempre e insistindo em exaltar, na *maniera moderna* de Leonardo da Vinci e de Rafaelo Sanzio de Urbino, esses que são hoje os clarins supremos do classicismo. E o são justamente porque foram ‘modernistas’. Se não o fossem, aguavam repetindo Giotto e Cimabué, em vez de produzir a língua nova da Renascença.” (ANDRADE, 1971, p. 12) Curiosamente ou não, Leo Vaz terá presença em *Anhembi*, por exemplo, na resenha feita pela redação para *O burrico Lúcio* (n. 12, nov. 1951), em que surge a cisma que tinha o escritor com a arte moderna e certa associação anacrônica a Apuleio e à Antiguidade Clássica.

adesão de uma voz de vanguarda, igualmente longe de partidos ou burocracias – a minha.

Muita gente ainda crê que o mundo moderno, em literatura e arte, é contrário ao passado. Os renovadores são considerados, pela má informação, como quebra-louças ou quebra-cabeças.

Ora, liquidada a fase polêmica, que ainda hoje se reproduz em alguns temperamentos de protesto (entre nós Flávio de Carvalho e Cícero Dias) nosso intuito é constituir uma época – a contemporânea do rádio e do avião – com toda a dignidade que a outras deram os criadores das Catedrais ou Renascimento, em entre os quais, no passado nacional, se encaixam os obscuros mestres do entalhe e da decoração que a sua atilada energia quer ainda salvar dos apostólicos leiloeiros de São Miguel.

A fase agressiva do modernismo atual está encerrada com a nossa vitória. Quem hoje defende o ‘passadismo’, de modo algum defende o ‘passado’. Defende o nada!

Felizmente certas afirmativas do mais diverso gênero estão aí marcando São Paulo do espírito contemporâneo. Se uma alma de burgo perdida nas rotas do mundo ainda produz entre nós efusões imperdoáveis, tem já, para contrabalançar, esse grandioso projeto da Biblioteca Municipal, a criação da Universidade, o Salão de Maio. E vemos a inteligência e o respeito de nosso publico ante certos magníficos espetáculos do estupendo vanguardista que é Bragaglia.

Com que não nos conformamos é com a longevidade do espírito do Conselheiro Brotero, que ainda pretende assustar instituições de alta cultura e, às vezes, para melhor dissimular o ímpeto dos seus ‘bumeranges’, se misturar aos tumultos da mocidade estudiosa. Mas, por exemplo, as modestas jóias de Mboy, de São Miguel são da linhagem rara das maravilhas do Aleijadinho, que fazem da abandonada Minas a Umbria brasileira. Nada há de mais sagrado para nós modernistas.

São Paulo, apesar da pobreza de suas tradições artísticas, deve encabeçar a campanha que ora se

inicia e fazer ver que, em Minas, na Minas do próprio ministro Capanema, orientador dessa boa jornada, os leiloeiros, de batina ou não, se não venderam, abafaram tesouros de cultura pública para suas arcas particulares ou seus museus de família. Uma restituição se impõe!

Estender a todo o Brasil esse alto movimento é um dever. E ninguém mais que você, meu caro Paulo Duarte, pode liderar essa urgente reivindicação. Dedicado como está ao passado bom, poderá trabalhar para o futuro melhor. É esse o sentido da tradição e o seu grande préstimo.

É o que tinha a lhe dizer o Oswald de Andrade – São Paulo, 13-6-37. (DUARTE, 1938)

Essa carta revela outras preocupações com a criação de um passado para o moderno de Oswald. Considerando-se o vanguardista do lado vitorioso, do Salão de Maio (e não de Capanema e do Estado, com quem estavam Mário e Drummond, que acabaram por ditar a versão hegemônica do movimento modernista), de Flávio de Carvalho (justamente quem realiza o último Salão de Maio, de tendências internacionalistas) e de Cícero Dias, Oswald reivindica Aleijadinho como uma espécie de marco inaugural da arte brasileira. Antes dessa reivindicação de Oswald ou do livro de Mário de Andrade a respeito do Aleijadinho¹⁹, vale lembrar que, na Argentina, Ángel Guido publicaria, em 1932, um folheto em espanhol, logo traduzido ao inglês, a respeito do escultor brasileiro, no âmbito da reivindicação neocolonial da construção de uma ideia de arte americana. Antes disso, entretanto, é notável que, em carta a Mário de Andrade, Rodrigo de Mello Franco de Andrade mencione, como respondendo a uma pergunta do amigo, que seu bisavô, chamado Rodrigo José Ferreira Bretas, publicara um livro

¹⁹ O mais emblemático trabalho de Mário de Andrade sobre Aleijadinho é de 1935. No entanto, não se trata do único, tendo em vista as conferências sobre arte sacra no Brasil, proferidas por Mário de Andrade em 1919 na Congregação de Santa Efigênia e publicadas n'*O Estado de São Paulo* (onde Paulo Duarte começava a trabalhar), resultantes da viagem em que encontra Alphonsus de Guimaraens, na qual já figura a visita às obras de Aleijadinho, hoje coligidas no volume *A arte religiosa no Brasil*. Ali, aparece já a preocupação de Mário com encontrar o nacional naquelas manifestações artísticas que primavam, a seu ver, pelo decorativo, aproximando-se da arquitetura romana em detrimento da “nobre unidade estética” grega ou gótica.

sobre o Aleijadinho em 1858 (ANDRADE, 1987, p. 120). Entretanto, o modelo que acaba ganhando força, através de instituições como o próprio MoMA (no qual Duarte trabalharia nos anos 40, depois de fugir da Paris tomada pelos nazistas, como se verá no capítulo 4), é o da arte pré-colombiana mexicana, crucial que foi nas investigações sobre o “primitivo”, sobre a “origem” na obra de antropólogos com que o brasileiro teve contato e que depois repercutem em sua revista, tais como Alfred Métraux, Paul Rivet e Roger Caillois²⁰.

Na eleição do momento barroco como mito fundacional pelos modernistas – de que dá testemunho Brito Broca, citado por Silviano Santiago em *A permanência do discurso da tradição no modernismo* – duas são as grandes figuras que assomam: Tiradentes e Aleijadinho, dois símbolos cristãos que encarnam a “liberdade” e identidade do nacional. Tiradentes perde a cabeça (foi esquartejado) e, ainda que se torne o que seria a “raiz” da revolução, pode ser visto como alegoria da suplantação da consciência nacional (nativista) pela força do Estado lusitano. Já Aleijadinho perde partes do corpo em busca de uma arte original, deglutindo o barroco quanto todo o mundo já não encontra nele expressão. Seria possível inferir que a procura de assinalar uma origem encontra-se aí, justamente, com um dilaceramento ou uma contorção do corpo, na medida em que, se elegemos Aleijadinho como modelo de artista, estamos lidando com o corpo que se deforma pela sua arte, e se formos a Tiradentes como grande herói nacional, encontraremos a tentativa de fundar a nação em um corpo dilacerado. Justamente esse momento inconfidente (em que desperta o “sentimento nativista”, ligado à terra) será o primeiro eleito por Antonio Candido para ler a “inauguração” de uma literatura dita brasileira em um ensaio como *Literatura e subdesenvolvimento*, publicado no primeiro número de

²⁰ Raúl Antelo, em *Rua México*, artigo em que debate o *dispositivo* México no pensamento de Silviano Santiago, justamente dinamizado pelas apreciações de Sérgio Buarque de Holanda e Octavio Paz que Santiago faz em *As raízes e o labirinto da América Latina*, alerta para o fato de que, em 1939, Breton lança um número de *Minotaure* (“la revue à tête de bête”) com um dossiê sobre o México. Antelo argumenta que o texto que abre esse número da revista, intitulado *Eternité de Minotaure*, é um manifesto em favor de uma sociologia sagrada, que consistiria em um texto de Breton intitulado *Lembranças do México*, concebido sob a chancela de Zapata e que apontaria para a linguagem e no espaço como inseridos em um vazio, que nos instalaria em uma noção de labirinto, em que se fica girando. (ANTELO, 2012)

Argumento, e redigido a convite da UNESCO como diagnóstico da América Latina e de sua literatura no pós-68, ou na própria *Formação da Literatura Brasileira*.

Ora, a reivindicação algo cristã do corpo deformado como pomo da vitória (ou de uma arte que se marca por sobre o corpo, como no caso de Aleijadinho, ou que faz do mártir uma cabeça ausente, na figura de Tiradentes, herói do primeiro momento nativista também conclamado pelo grupo autonomista de 22) leva justamente água para o moinho da invenção de passados. O Duarte que recebe essa carta de Oswald é um obcecado pela biblioteca francesa; alguém que, ainda nos anos 30, terá seu olhar aberto para o conceito de “patrimônio imaterial” que seria gestada anos mais tarde pelo pensamento de Malraux (e sua ideia de museu imaginário) ou de Eygout. É, com efeito, Malraux²¹

²¹ Já durante o exílio dos anos 30, Duarte não era infenso aos escritos de Malraux. Sobre isso depõe o fato de que em um dos primeiros diálogos recriados da experiência francesa em *O espírito das catedrais*, Tietê-Duarte menciona justamente Malraux, “um francês que combateu ao lado dos republicanos, que explica muito bem como as diversas correntes mais ou menos extremistas da Espanha chegaram à relativa homogeneidade socialista atual. Nem era preciso o testemunho de Malraux. A Inglaterra e a França estão cansadas de saber que, na Espanha, lutam forças democráticas contra o totalitarismo fascio-nazista.” (DUARTE, 1980, p. 22) O mote do comentário de Duarte é *L'espérance* (1937), livro resultante da experiência de Malraux na Guerra Civil Espanhola, sendo, pois, comentado no calor da hora de seu lançamento, às portas da declaração da Segunda Guerra Mundial. Os escritos de Duarte, ou ainda, a apreciação que do romance e da situação faz Maria Teresa de Freitas, condizem no sentido de ver que a situação espanhola inquietava a França de então (que negociou com Hitler e foi extremamente negligente com os espanhóis confinados em campo de concentração) como se fosse a sua própria: a política de não-intervenção de Blum era apoiada pelos pacifistas e pela extrema direita reunida em torno de *L'Action Française*, ao passo que a esquerda francesa pressionava o governo a uma tomada de posição. (FREITAS, 1988, p. 141) Isso matiza, certamente, a concepção de literatura de Paulo Duarte, no sentido do engajamento praticado por Malraux e teorizado por Sartre – ou ainda, seu desejo de fazer de sua vida ou de sua experiência de guerra algo de caráter exemplar, memorável, legável. Como a autora do texto em questão troca em miúdos as partes de *L'espérance*, podemos pensar também as *Memórias* de Duarte que querem anunciar uma nova era: “a *esperança* nascia porque o ‘apocalipse’ da ‘ilusão lírica’ conseguira ser controlado e organizado.” (Ibid., p. 148) Quem sabe aí a arte pudesse mais do que transcrever,

quem explorará, em *Le musée imaginaire*, de 1947, a maneira como a partir da Renascença a experiência da arte, na modernidade, é invariavelmente atravessada pelo museu. Ele é parte fundamental de uma relação com a obra que institui uma desimportância do objeto representado em favor da noção de assinatura. Essa guinada, ou esse conceito, faz repercutir, outrossim, experimentações como as de Marcel Duchamp com os *ready mades*, em que menos do que o fazer artístico, pesa o lugar e a assinatura, pondo em xeque as definições clássicas de arte e a própria ideia de que haja algo a que chamamos arte e de que esse algo tenha uma propriedade intrínseca que o defina, isto é, o valor institucional de culto. Nesse sentido, a ponderação de Raúl Antelo a partir da ilustração da tese de Duthuit, extraída justamente do *Musée de l'Homme*, no qual Paulo Duarte passou muito tempo enquanto viveu o exílio em Paris, a qual era uma cabeça preparada pelos munduruca, nos é aqui válida. Com efeito,

Essas imagens ilustram a tese de Duthuit: muito antes da reprodução analisada por Benjamin, a originalidade das obras de arte fora rebaixada e degradada pela súbita descontextualização dos deslocamentos etnográficos estimulados pelo colecionismo. É o museu, portanto, que é a morte da arte porque ele abole o valor de uso em nome do valor de exposição. (ANTELO, 2010, p. 111)

O museu cria uma separação das obras, colocando-as em séries diversas, a critério do curador, e institui, justamente por separá-las, um ideal de sagrado: religião não é religação, nos termos em que Agamben a define em *Profanações* (2007); é uma (não-)relação que separa, aparta o objeto para os deuses, instituindo um *re-legere*, e não une, não promove o contato, que é, justamente, uma das modalidades da profanação. Instaura-se, assim, no museu, uma experiência da ordem da

rivalizar com a realidade, como era do gosto do autor que, para sua memorialística, fez *Antimémoires*. É digno de nota, ainda, que em outubro de 1959, em texto da redação no número 107 de *Anhembí*, a respeito da vinda de Malraux ao Brasil, será salvaguardada sua posição dentro do governo de De Gaulle, como tentando salvaguardar sua diferença em relação ao general e seus colaboradores, como se pondo no espelho em relação ao que aconteceria em 1964 (quando num primeiro momento Duarte apoiou o golpe, para depois ver-se perdendo inclusive seu posto de professor de Pré-História da USP e se tornando um dos homens mais detestado pelo regime dentro daquela universidade).

confrontação de metamorfoses, que não é contemplativa e, ao ver de Malraux, intelectualiza a relação com o objeto artístico, uma vez que o museu é, para ele, o lugar “onde a obra de arte não tem função senão a de ser obra de arte” (MALRAUX, 1947). Na constituição desse imaginário perpassado por uma mentalidade museológica, o papel da fotografia é patente: a história da arte devém a história do fotografável, da permanência para reprodução, através de uma série de felizes acasos, de cacos do passado, de fragmentos que se rearmam em uma grande ficção a que chamamos arte, esse conceito que não é senão uma tentativa de representação que subsume a um só domínio um conjunto multifário e díspar.

2.3 PONTO DE DIVISA: TRÂNSITOS

Nos meses que passou em Buenos Aires em 1939, Duarte tomou contato com o debate que se processava na Argentina, paralelamente ao Brasil, sobre o conceito de patrimônio. Nesse seu trânsito entre os dois países, está também em questão uma via dupla de ideias que se, por um lado, liga Duarte à disputa de poder entre os modernistas tal como se viu ao longo de toda a sua polarização pelos ministérios estadonovistas, ou ainda na já mencionada questão do Salão de Maio, por outro, internacionaliza esse mesmo debate, como dá conta o fato de que o argentino Mario Buschiazzo²², arquiteto neocolonial e historiador da arte que, à diferença dos ecléticos afrancesados e acadêmicos então dominantes na Argentina, não desdenha o colonial

²² Duarte assim relata seu primeiro contato com Buschiazzo, durante sua estada de exilado na Argentina em 1934, no volume 8 de suas *Memórias*, intitulado *Vou-me embora pra Pasárgada*: “Sem ser convidado, visitei a ‘Comissão de Museus e Lugares Históricos de Buenos Aires’. Levou-me a isso a boa impressão que tive da conservação da capela de Nossa Senhora del Pilar. Apresentei-me, fui recebido pelo arquiteto-chefe da comissão que é Mário Buschiazzo, o qual me conhecia pela campanha que fizera no Brasil a favor dos Monumentos Históricos. Me fez visitar todo o prédio do Cabildo, à Praça de Mayo, onde está instalada a Comissão. Conversamos longamente e vi que, aqui na Argentina, observa-se o mesmo fenômeno do Brasil em relação aos monumentos históricos, indiferença e incompreensão, tudo quanto existe deve-se à teimosia de alguns. Mas a gente rica tem mais compreensão que a do Brasil e eles dão ajudas relevantes, assim mesmo pouca. Ah! falta de cultura intelectual sul-americana!” (DUARTE, 1978, p. 4)

(da tendência detratada por Mário de Andrade em carta a Paulo Duarte), resenha *Contra o vandalismo e o extermínio* na Argentina em 1940, e, na mesma edição do *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, publica uma resenha do *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira. Além disso, é emblemática a maneira como Paulo Duarte argumenta em favor do patrimônio em textos publicados durante sua vivência, nos anos da guerra, na Argentina. Isso para não falar na parte que toma no processo de construção do MoMA em New York, onde trabalha ao lado de Buñuel, destinatário a quem Mário de Andrade enviava as cartas destinadas a Duarte.

Entre o périplo viajheiro de Duarte e a fixidez de Mário nunca ter saído do Brasil, talvez possa se ler de que maneira Mário se mira nele quando afirma que ambos desempenham em suas famílias

o papel de *alegria da casa*. Esta *alegria* não consiste especialmente em ser a pessoa alegre, otimista, anedotística, da família, não. Consiste essencialmente na gente ser a... movimentação familiar [...] Isso custou, mas achei, a *alegria da casa* é êsse que traz pra o convencionalismo familiar a possibilidade de evasão; é o que decora e ao mesmo tempo esportiza a profunda, comovente, mas severa e bastante monótona humanidade familiar. (ANDRADE, apud DUARTE, 1985, p. 167)

Entretanto, ainda que ambos tenham, para Mário, desempenhado a mesma função, cabe destacar que Mário nunca conseguiu o distanciamento do clã a que Duarte se deu: enquanto um lutou na Constitucionalista, foi exilado, passou por Buenos Aires, Paris, New York e outras tantas passagens ao redor do mundo, ao outro couberam algumas viagens de (re)conhecimento do território nacional, justamente para conformar um imaginário, e, por fim, passagens entre Rio de Janeiro e São Paulo, com gostos e desgostos em ambas.

Raúl Antelo dá conta, em *Rizomas del Brasil*, de que Duarte publica no mesmo número do *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos* em que saem as resenhas de Buschiazzi, um texto intitulado *La protección del patrimonio histórico y artístico nacional*, no qual, além de usar, anos antes de Darcy Ribeiro, a categoria de “povos jovens” para designar a condição de países como o Brasil, os quais ainda não dariam aos documentos antigos o valor que possuiriam, dá dimensão de sua compreensão de que o patrimônio, pedra sobre a qual se sedimentaria a

criação de uma história, de um passado, de uma nação, é também imaterial, e que, portanto, os termos dessa equação do nacional seriam também ficções. É o que se pode depreender de uma afirmação como esta:

Bástanos decir que Francia—patria de la verdadera cultura—no poseyó la primera ley protectora de su patrimonio histórico y artístico hasta el año 1810. Anteriormente, los monumentos y todo aquello que tuviera relación con el pasado nacional, permanecía librado a la fantasía y a la munificencia real. La ley de 1810 es, por así decirlo, la ley precursora de todo cuanto en el mundo entero se ha hecho hasta hoy en favor de los referidos documentos, que no se limitan—como pudiera creerse—a las cosas inmuebles. (DUARTE, apud ANTELO, 2007)

Antelo ainda dá conta da preocupação de Duarte com as iniciativas em âmbito público, político, mais do que no privado, o qual teria sido o grande responsável pela preservação dos “cacos” de história que ainda restariam do passado colonial. O brasileiro chega mesmo a aventar que o investimento no patrimônio seria uma forma de “dispêndio”²³; ainda que tenha feito um uso irônico da palavra, fica

²³ A reflexão sobre o dispêndio estava no âmbito das preocupações do grupo próximo ao qual Duarte ficou na França. Ao fim dos anos 20, através de Alfred Métraux, Georges Bataille toma contato com a teoria do potlach, como exposta no *Ensaio sobre o dom* de Marcel Mauss, com quem Duarte estudou no *Musée de l'Homme*. Será esse o mote para *A noção do dispêndio* e *A parte maldita*, nos quais, com efeito, Bataille passará a pensar a despesa, o gasto, como objeto que precede a própria produção, realizando uma reversão do pensamento que reverte, também, os esquemas clássicos da moral. Como explica Luiz Augusto Contador Borges (2011, p. 32-33), em tese sobre Bataille: “A razão restritiva do mundo do cálculo cede ao que se poderia chamar sem razão incalculável da potência do excesso. O saber do mundo homogêneo desmancha-se na voragem das forças heterogêneas do excesso sob o princípio do gasto. O que não se pode controlar, excesso, heterogeneidade, ganância, *gaspiage*, também não pode ser conhecido, nem servir à superestrutura enquanto forma e poder do saber constituído. Esse movimento comunica o “não-saber”, a “sorte”, o “impossível”, termos-chave do pensamento de Bataille, por meio dos quais entende a sem razão da experiência, isto é, o excesso, impensável por definição, e a operação do

facultado pensar na idéia de manter as ruínas disponíveis como uma espécie de parte dispendiosa do processo histórico, como projeto do âmbito do luxo, da elite. Aí temos, pois, aproximações e afastamentos em relação às considerações de Oswald e de Mário.

Los monumentos históricos, las viejas fincas, las casas antiguas, los más hermosos elementos de la arquitectura colonial, base de la arquitectura nacional, encuéntranse, en su mayoría, en poder de particulares poco cuidadosos a veces e incapaces de comprender el valor espiritual que representan. El medio más indicado sería la expropiación. Lo que resulta muchas veces imposible por el precio total, pero de no obligar a los dueños a defender esas rarezas insubstituíbles ¿cómo evitar su desaparición? Por otra parte, los objetos artísticos antiguos, joyas de las iglesias de antaño; de esas iglesias llenas de ensueño y de poesía, las de Jujuy, de Córdoba y tantas otras, poco a poco emigran al extranjero, llevadas por la codicia de los mercaderes y a favor de la indiferencia de quienes debieran velar por ellas. (DUARTE, apud ANTELO, 2007)

Teríamos, pois, uma feição da singularidade de Paulo Duarte na sua opção *avant la lettre* por uma biblioteca próxima dos Annales, da história das mentalidades, distante do modelo historiográfico centrado nos “grandes feitos” e na “grande cultura”, perpetrador da barbárie em nome desse mesmo “grande intento”. Eis aqui onde toca Benjamin, por um lado, muito mais do que a biblioteca do *Aufklärung* adorniano. Adorno e Horkheimer entendem o esclarecimento de maneira dúplice: por um lado, se ele é apreensão e domínio da natureza, pode-se pensar que a própria mitologia foi o esclarecimento em sua primeira forma. Entretanto, contra ela se voltou a versão iluminista, que teria procurado reduzir o todo ao homem, com a noção de *scientia universalis*. Nisso mesmo embutiu-se uma lógica algo ditatorial, pois ao entender para dominar, o conhecer “em-si” tornou-se o conhecer “para o homem”. No voltar-se contra a mitologia, todavia, esse esclarecimento produziu outro mito, qual seja, o da possibilidade de apreensão do todo pelo homem. Com isso, tornou tudo conforme e estabeleceu a indiferenciação da

gasto, soberana em sua singularidade.” Em suma, o que Bataille evoca é não só a necessidade do excesso, mas também, de um des-pensar, de um deslocar do funcional, de uma “criação por meio da perda”.

mercadoria no valor de troca, suplantando o uso. Produziu-se, assim, a ideia de conceito: a coisa passou a ser o que é tornando-se o que não é. Nesse âmbito, a arte deixa de ser forma de conhecimento e estabelece, como antes se dava com a magia, domínio próprio, fora do contexto da vida profana (autonomia): destaca-se do real e torna-se possível apenas como perda do valor de uso, o que resulta, por outro lado, em perniciosa radicalização de seu valor de troca, paradoxo em que consistiu o ataque capitalista à possibilidade da heterogeneidade, e paradoxo da própria vanguarda em sua aposta no novo contra um conjunto de valores que se vale justamente das regras da novidade e da inovação. A questão é que o investimento frankfurtiano ainda deposita em um novo esclarecimento, talvez tão perigoso quanto o que teria engendrado esse mesmo mercado, a saída para o mundo mercantilizado. Mas será ele realmente possível? Não há lugar nesse âmbito, certamente, para pensar potências passivas, como o que teria exponencializado Duchamp ao buscar no *ready-made*, no objeto produzido em série, a resposta radical ao próprio mercado.

Como vimos, a presença brasileira no *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos*, a qual era dirigida de 1939 a 1946 pelo historiador Ricardo Levene, presidente da Academia Nacional de História entre 1934 e 1953, em sua edição de 1940, orbita entre as figuras ligadas ao SPHAN. Na seção de resenhas, Buschiazzo arrola não só elogios ao *Guia* de Bandeira e ao livro de Duarte, como também à própria revista do SPHAN, marcando uma forte relação interinstitucional. Além disso, em fevereiro de 1922, simultaneamente à Semana de Arte Moderna, Benjamin de Garay (que traduziu *Os sertões* ao espanhol), publicou um artigo na revista *Plus Ultra*, de Buenos Aires, em seu número 75, ilustrado por Wasth Rodrigues, sobre a arquitetura neocolonial no Brasil, potencialmente o primeiro registro desse debate. É, ainda, notório – e Antelo o aponta – que apesar das viagens de Mello Franco, o grande foco da preocupação do grupo, a esse tempo, é Ouro Preto e sua arquitetura colonial, que se desdobrará, na constelação proposta, em uma cidade assombrada, marcada pelas fantasmagorias de que a pedra se emprenha, em texto que Murilo Mendes escreverá nos anos 50 e publicará, em seus começos, na revista *Anhembi*, de Paulo Duarte: *Contemplação de Ouro Preto*, que é publicada pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação em 1954. Com efeito, em 1951, sairá nas páginas de *Anhembi* o poema *Motivos de Ouro Preto*, que abre o volume da contemplação²⁴. Ainda

²⁴ Realizei análise mais detida desse poema e da Ouro Preto muriliana em minha Dissertação de Mestrado. Considero válido, no entanto, tornar a

que seja uma obra que marca um *détournement* da poética muriliana cada vez mais forte em direção ao problema do tempo, as relações a atravessam, também. O fotógrafo Erich Hess, que faz as fotos de Ouro Preto que figuram no livro de Murilo, é o mesmo que participara da *Obra Getuliana*, e é, ainda, o mesmo que acompanha Rodrigo Mello Franco de Andrade em viagem a Recife. Rodrigo e Graciema recebem dedicatória de poemas do livro de Murilo Mendes, assim como Capanema, a quem vem emblematicamente dedicado o poema sobre as luminárias da cidade de Ouro Preto. De qualquer forma, é importante notar a diferença de procedimento entre Manuel Bandeira – o do guia, do turismo, do documento, do investimento no registro e na capitalização – e Murilo Mendes – apostando no inventário, no sentido de posses já mortas, e na assombração.

Ora, Duarte é amplamente elogiado na revista dirigida por Levene, e divulga, ali, os conceitos ora referidos que suas elaborações a respeito do patrimônio feitas ao longo dos anos 30. Se isso depõe sobre um contato entre ambos, que poderia levar a colaborações de outra ordem, como co-autoria de livros, por exemplo, é digno de nota que na monumental (e o uso do termo não é gratuito – acompanhamos, nessa crítica à monumentalização e ao antiquário, o Nietzsche da *Segunda consideração intempestiva*²⁵) *História das Américas*, compêndio

sublinhar que na versão do poema que Murilo publica na revista, há dois versos que são suprimidos das versões posteriores: “As tocantes Madonas são tocadas, / E o Senhor Morto, com ternura igual” (MENDES, 1951). Ou seja, o poeta retira, da dimensão da relação com o sagrado, justamente o toque, evitando a possibilidade da profanação pelo contato do que deveria ser o divino com o humano.

²⁵ No livro de 1874, *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Nietzsche debate justamente o problema do historicismo, ou ainda, do se tratar o conhecimento histórico como algo morto, supérfluo, e não como algo que reverbera na vida e na ação, pensada de maneira intempestiva, “contra o tempo, e, com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7). É nessa obra, com efeito, que o filósofo separa três espécies de história: a monumental (que exigiria justamente o grandioso, e mais, só deixaria sobreviver o que se considera grande, num movimento homogeneizador, repetitivo e desejoso de uma forma universal), a antiquária (que consistiria na veneração de todo o passado e na negação do que é novo e do que devém, mumificando a vida) e a crítica (que daria a força para explodir e dissolver um passado, afim de

enciclopédica que Levene coordenou, o brasileiro que comparece não é Paulo Duarte, mesmo que haja, no volume sobre a Pré-História americana, muitos assuntos sobre os quais a contribuição dele, por ter conhecido e estudado com Rivet, por exemplo, seria desejável e enriquecedora. Nos grandes volumes em encadernação em couro, cuja feição muito bem se afina com as noções clássicas do museu e a ideia de identidade (ainda que pan-americana), nação, pertença e comunidade “como-um”, quem colabora, em nome do Brasil, é Pedro Calmon (cuja sala na Universidade do Brasil era neocolonial). A relação preferida de Levene está, portanto, com o lado da capital, investido da aura que desde o Império ronda o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Vale recordar que Levene vem ao Brasil, em 1922, para um Congresso Internacional de História da América, realizado entre 7 e 15 de setembro daquele ano, como comemoração do centenário da Independência do Brasil. Meses antes, em São Paulo, o Teatro Municipal via uma movimentação de moços que viria a ser conhecida como a Semana de Arte Moderna, o dito “marco” das artes brasileiras que sequer teve tantos ecos fora de São Paulo à época. Segundo a pesquisadora Lucia Maria Paschoal Guimarães,

Alvo de um planejamento cuidadoso, o Congresso contou com o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores e da União Pan-Americana, além da colaboração de um delegado especial da República Argentina, o dr. Ricardo Levene, decano da Faculdade de Ciências da Educação da Universidade de La Plata. (GUIMARÃES, 1997, p. 217-229)

Desse congresso participava o à época jovem historiador Pedro Calmon. Guimarães assim descreve a participação do futuro imortal da Academia Brasileira de Letras no evento:

Apenas o jovem Pedro Calmon, naquela ocasião considerado um historiador de futuro, aventurou-se a estabelecer articulações entre a história pátria e a da América. O professor baiano questionou as possíveis influências do pensamento político norte-americano nos postulados defendidos pelos implicados na Conjuração Mineira. Concluiu que, malgrado as incontestáveis pretensões

poder viver, de conseguir alcançar o grau de esquecimento necessário para a felicidade).

republicanas, seu ideário inspirava-se na cultura política francesa. Segundo Calmon, ‘os inconfindentes conheciam pessimamente cousas e idéias da outra América’. (GUIMARÃES, 1997, p. 217-229)

E entre essas vinculações, a correspondência de Levene, hoje depositada na Biblioteca Nacional de los Maestros, em Buenos Aires, depõe eloquentemente. Nada conseguimos localizar de Paulo Duarte entre seus papéis. Todavia, personagens ricas e oficiais da história brasileira ali comparecem; tomamos, exemplarmente, uma carta manuscrita cuja assinatura foi de muito difícil identificação. Como se trata de papel timbrado, da Secretaria do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, a investigação aponta que possivelmente a carta teria sido escrita por Lourenço Filho, em 1936, quando era diretor da Instituição. Antes, portanto, da ida de Paulo Duarte à Argentina. Lourenço marca os vínculos entre os modernistas, de um lado, a educação, de outro, e Capanema e os poderes oficiais, e desses todos com um historiador como Levene. Seu depoimento é vivo e simpático, dando conta de que perguntaram pelo amigo argentino, no Brasil, quando retornava de uma visita a Buenos Aires. E se as predileções de Levene giravam em torno desses homens “de Estado”, preocupados com tradições e caráter nacional, com particularidades, ainda que subsumidas, por exemplo, sob o rótulo de América, se a singularidade e uma universalidade não-opressora (diferente da que pendula com o particular) não faziam parte de seu espectro de preocupações, certamente, Duarte não seria sua opção de contato e colaboração, ainda que, aparentemente, mantivesse com ele boas relações. Eis o texto da carta, datada de 11 de novembro de 1936:

Eminente amigo
Dr. Ricardo Levene,

Ainda sobre a grata impressão dos dias que aí passei, em maior contato com a admirável cultura (pois, para os brasileiros cultos a Argentina é nossa também, pelo coração) – aqui lhe envio um recorte de jornal, onde foram publicadas minhas primeiras palavras sobre o que vi e senti. Esse jornal é o “Estado de São Paulo”, o de maior tiragem no país, e que me mandou ouvir em Santos, ainda em viagem. Foi uma palestra rápida, em que nem tudo quanto disse pode [sic] ser apanhado pelo repórter. Mas ficou o essencial.

Já estive com o nosso grande Chanceler Macedo Soares. Perguntou-me logo: “Visitou a Levene?” E então lhe disse que havia encontrado um pedaço do Brasil em seu lar encantador.

A ele me volto, com o mais profundo reconhecimento, para saudar à S. Exma. Esposa, em meu nome e no de minha mulher, e bem assim para cumprimentar a seu filho.

Creia-me seu admirador, ab imo pectore, e seu menor criado

(a) Lourenço Filho

Valeria notar não só que Pedro Calmon, ainda no mesmo ano de 1936, seria nomeado Doutor Honoris Causa pela Universidade do Distrito Federal, ao tempo em que Duarte estava, com Mário de Andrade, Sérgio Milliet e os outros, encampando o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. É ainda no mesmo ano, em 21 de novembro, que, de São Paulo, pela máquina de escrever de Alfredo d’Escagnolle Taunay, em papel timbrado do Museu Paulista, que Levene recebe notícias de Calmon, que estivera em Buenos Aires e era, agora, o parceiro para a “vinculação intellectual” do historiador argentino. Taunay reclama, ainda, que em São Paulo se vivia “muito distante do Rio”, ou seja, que enquanto Calmon se esforçava pela edição brasileira dos volumes coordenados por Levene na capital federal, São Paulo carecia, ainda, dessas notícias. Na direção oposta, Julio Payró, crítico de arte fundamental da época, muito amigo de Onetti, escreve, em fevereiro de 1937, em férias em Córdoba, sobre as provas das edições das obras de Calmon na Argentina, as quais preparava ao mesmo tempo que uma série de discursos de Ruy Barbosa (o qual foi, em sua campanha civilista, fortemente apoiado por ninguém menos que pelo pai de Paulo Duarte, fato sobre o qual depõem as extensas *Memórias* do escritor). Entre outros nomes interessantes que agradecem o recebimento da *História* de Levene, figura Ortega y Gasset, que seria largamente citado na revista de Duarte. Da mesma forma, chega a causar estranhamento folhear a *História das Américas* e não encontrar anotações sobre sambaquis de alguém que tanto os estudou quanto Paulo Duarte.

As intervenções de Duarte depõem, em suma, sobre o fato de que, ao mesmo tempo que Walter Benjamin, sem contudo lê-lo ou conhecê-lo, possivelmente o brasileiro passasse a se dar conta de que “não existe documento de cultura que não seja documento de barbárie”, à moda de *Sobre o conceito de história*. Além disso, das *Passagens*

benjaminianas também podemos retirar uma concepção da história como coleção que a liga a um deslocamento do objeto ao plano de sua completude, retirado de sua dimensão primitivamente utilitária, voltando-se para “superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim” (BENJAMIN, 2006, p. 239). Da mesma forma que com sua atuação em favor da consideração de outros cacos da história, de questões que já podiam tangenciar o pensamento sobre patrimônio imaterial, de reorganizar a série e refazer a narrativa da história para além do centramento em figuras, nomes próprios, a série que se organiza nessas linhas inclui mais uma cunha no girar da narrativa do que se elaborou como nossa pedra fundamental. E se não se alça fazer o edifício ruir, ao menos ele ganha feições tanto mais monstruosas quanto mais nuas, tanto mais sinceras quanto mais fictícias.

2.4 O HOMEM COMO PEÇA DE MUSEU

É importante, ainda, ao fim deste excursus, resgatar uma figura de relação que, a exemplo de Mário de Andrade, serviu de mote para a escritura de um desses livros em que Paulo Duarte fazia com que seus grandes amigos falassem “por eles mesmos”, ainda que falasse junto com eles e por vezes por eles. É como se a experiência da guerra, que teria destruído a possibilidade da narrativa, servisse justamente como um gatilho de narratividade a partir do qual Duarte deseja, incessantemente, contar, deixar um legado, abrir pastas de documentos. Penso aqui, fundamentalmente, na importância do contato com Paul Rivet para a construção não apenas do pensamento etnológico de Paulo Duarte, mas também para a elaboração do projeto de *Anhembi* e para a construção de uma noção de origem plural para o homem americano, o qual, especularmente, poderia ser pensado como o próprio Duarte. Ele assim descreve o caminho que percorreu (ou que Tietê Borba percorreu) até a Antropologia: tendo se interessado pela Criminologia²⁶, fato que o

²⁶ Em seus escritos sobre Criminologia, Duarte destaca a necessidade de se investigar o criminoso em sua “verdade antropológica”, à qual se iria através da investigação psicanalítica. E é nesse ponto que surge a citação de Lacan em seus escritos, potencialmente a única, e apenas nominal, sem especificação de a que obra teria recorrido o autor de *Penitenciária de S. Paulo, uma burla trágica*. Podemos aventar, aqui, por conta de a citação ser conjunta de Lacan e Cenac, algumas ficções sobre os percursos da leitura que Duarte fez de Lacan. Primeiramente, o texto de Lacan publicado em

levou a muito pelear para que o Carandiru fosse transformado em um instituto de pesquisa e reabilitação efetiva para os encarcerados, dado que era adepto da Escola Penal Positiva por sua formação em Direito, acabou chegando à Etnologia. Em *O espírito das catedrais*, Duarte assim se refere a sua chegada ao *Musée de l'Homme*:

Passou a frequentar o Museu Etnográfico do Trocadero. Aproximou-se de Paul Rivet, então diretor do Museu; frequentou os cursos deste, comprou livros, leu-os, fez programas, para quando regressasse ao país novo onde ainda havia tribos selvagens, quase sem contato civilizado, onde grandes coisas se podiam fazer e onde nada ainda se fizera neste e em muitíssimos outros campos. De fato, voltou. Mas não fez coisa alguma porque, em seu país, todas as atividades humanas tinham donos exclusivos e ditatoriais. [...] Um dia caiu-lhe nas mãos um livro de pré-história. Dia fatal! A criminologia ficou superada pela etnografia devido às relações desta última com a nova paixão de Tietê Borba. Por causa da Pré-História caiu na Arqueologia e na Paleontologia; esta obrigou-o a visitar a Geologia e, no fim, quando nessa marcha à ré a que a curiosidade o levava, chegou à crosta terrestre cada vez mais incandescente, surpreendeu-se lendo uns livros de Astronomia para obter notícias mais frescas da já quase falecida nebulosa de La

Minotaure 3-4 (de dezembro de 1933) a respeito do crime das irmãs Papin, caso que resulta, também, na peça *As criadas* (1947), de Jean Genet. Este último, entretanto, aparece na revista apenas em um contraponto com Sartre: *Haute surveillance* versus *Huis-clos*. É bastante possível, ainda, que o diretor de *Anhembí* tenha tomado conhecimento do texto *Tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*, que saiu em 1945 nos *Cahiers d'Art*, revista francesa de muita fama na época, a qual Duarte, afrancesado por desejo e pulsão, devia acompanhar. Entretanto, como a remissão feita é a um texto em colaboração entre Lacan e Michel Cénac, talvez Duarte esteja tratando de escritos do pós-guerra, como a *Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia*. Trata-se de uma comunicação para a XIII^e Conférence des psychanalistes de langue française a 29 de maio de 1950, e posteriormente publicada na *Revue française de psychanalyse* de jan.-mar. de 1951, em tempo hábil, portanto, para ser lida para notas que viriam a sair na revista em 1952, como suplemento aos estudos sobre a Penitenciária de São Paulo.

Place, a que fora rapidamente apresentado, nos bons tempos em que estudara humanidades. Aí se verificou, pelo mesmo motivo, novo surto biológico. A origem da vida no planeta não podia deixar de fasciná-lo. Mas, regressando de novo à Paleontologia não pôde evitar de cair em outro buraco: a Zoologia. Esta transportou-o até os Antropoides, onde ele pegou condução para um sítio já conhecido: a Antropologia, em que anteriormente se imergira, por causa de seus estudos criminológicos. Estava vislumbrando já, na primeira curva da estrada espiritual que, desde anos, ia percorrendo, a formação do primeiro clã de descendentes diretos de Cro-Magnon que o havia de atirar na Sociologia, da qual bebera já uns goles, quando se meteu numa conspiração que malogrou e o governo ditatorial o expulsou pela segunda vez. (DUARTE, 1980, p. 56)

Com efeito, dentro do *Musée de l'Homme*, é de Duarte a iniciativa para a criação de um *Institute Français des Hautes Études Brésiliennes*, o qual se realiza com o apoio de Rivet, que tinha um olhar mais amplo para o problema da Pré-História e da invenção do humano do que Henri Vallois, que, tendo sucedido Rivet, tinha um paradigma científico de pensamento calcado no que chamava de Antropologia Física.

O *Musée de l'Homme* foi fundado pelo próprio Paul Rivet depois de suas passagens pelo Equador, pelo *Musée National d'Histoire Naturelle* e pelo Instituto de Etnologia da Universidade de Paris. Em 1928, Rivet se torna diretor do *Musée d'Ethnographie du Trocadero*, que em 1937 se tornará o *Musée de l'Homme*, instalado no *Palais de Chaillot*. A construção foi realizada justamente para a última Exposição Universal de Paris, realizada às portas da guerra e marcando, portanto, a intimidade entre o ambiente de um museu e o deslocamento de fragmentos de diversas partes do mundo, que coloca em xeque, como vimos, a própria sacralidade do objeto artístico (em processo iniciado no século XIX, que passa pelos escritos de Baudelaire e que, portanto, também nos devolve a Benjamin). Na mesma exposição, a Torre Eiffel é modernizada e é exposto o *Guernica* de Picasso. Vale sublinhar, ainda, que Paul Valéry, amigo que era de Rivet, é o autor dos versos que estão inscritos no frontão do Palácio (e viria a ser velado também nesse prédio, quando de sua morte, em 1945). Na entrada do *Musée de*

l'Homme, se lê: “Choses rares ou choses belles / Ici savamment assemblées / Instruisent l'œil à regarder / Comme jamais encore vues / Toutes choses qui sont au monde”. Nesses versos temos alguns dados para passar a pensar o papel deste museu em relação aos outros em que se envolve Paulo Duarte: a ideia de uma instrução que passe pelo olhar e do contemplar o jamais visto, ou ainda, todas as coisas possíveis do mundo, na medida em que, ao fim e ao fundo, o estudioso entenderá que é a partir da linguagem que se definirá o campo do humano, e que portanto, todas as coisas realizadas pelo homem seriam passíveis de junção em um museu “do homem”, e que até mesmo o homem, em seus diferentes estágios evolutivos, poderia ser não mais sujeito, mas objeto de museu.

Com efeito, o conjunto de colegas que Duarte teve sob a égide de Rivet em muito depõe sobre o fato de que poderíamos pensar especialmente sua passagem de exílio como um ponto de inflexão em uma teoria da modernidade no Brasil, na medida em que sua figura vivencia o contraste e confronto entre a leitura autonomista hegemônica de nosso Modernismo, que o tensiona por um lado, na figura de Mário de Andrade, e outras possibilidades de leitura da modernidade, anacrônicas e imateriais, expostas em seu vazio, para as quais convergem alguns dos contatos realizados na Europa, os quais reverberarão em *Anhembi*. Na chamada “casa de Rivet”, Duarte declara, ao prefaciар *Paul Rivet por ele mesmo*, ter conhecido

Maurice Leenhardt, Marcel Mauss, M. Griaule, L. Pâles, padre Teilhard de Chardin, padre Henri Breuil, Paul Valéry, Pierre Jannet, J. Millot, M. Wernert, P. Lester, Raoul de Harcourt, Paul Langevin, Henri Focillon, Lucien Febvre, J. Adhamard, Mario Bianco, Henri Berr, Jean Perrin, Francis Perrin, F. Joliot e Irene Joliot Curie, Henri Laugier, Georges Le Gentil, R. Lantier, e tantos outros de igual altura. (DUARTE, 1960, p. 6)

Percebemos no conjunto de nomes arrolado algumas das referências fundamentais de Duarte. Não apenas os estudos com Mauss e a já apontada reformulação de uma teoria social a partir das noções de troca e de dom, como já apontamos, mas também se assinala aí um contato justamente com aquele que iniciara uma mudança na forma de se pensar a historiografia, na direção de se pensar as mentalidades, Febvre, que, juntamente com Marc Bloch, fundara a *Revue des Annales* em 1929. É digno de nota, ainda, que Febvre também se serviria da

imagem de um rio para um de seus principais estudos, repensando, em 1935, o Reno não mais como uma espécie de mítica linha divisória e criadora de fronteiras, mas como um traço de união que foi pensado como de separação por questões eminentemente políticas. Trata-se, pois, de uma reversão teórica: ler o limite não mais como último, mas como limiar, penúltimo; ler não mais uma polarização dialética, mas uma bipolaridade da ordem do indecidível. Da mesma forma, há que se pensar que o Tietê-Anhembi tão caro a Paulo Duarte também lhe serve como imagem de um projeto de perpetração simbólica de uma teoria do moderno e de uma imagem de nação e de cultura para o interior de seu país, refluindo uma bandeira cultural por ele adentro quando de seu retorno da Europa, prenhe do choque do exílio e da guerra. Vale notar que, nos empreendimentos de políticas culturais de Guerra Fria, é Rivet quem menciona a Paulo Duarte, em carta datada de Paris, 5 de dezembro de 1949, que era importante para o Instituto “o desejo de Lucien Febvre em falar-lhe na eventualidade de uma extensão da Enciclopédia Francesa²⁷ na América Latina, assunto já abordado entre nós no Rio e em S. Paulo” (RIVET, 1960, p. 46). O projeto da Enciclopédia nacional, em que pese pudesse ter se portado como a Enciclopédia Italiana ou outros empreendimentos desse matiz, por ter sido orientado por Febvre, pautou-se mais por problemas, por questões (talvez pensáveis, em terminologia futura, como “séries”), do que pela ordenação hierárquica,

²⁷ Elizabeth Roudinesco e Henri Schöttler (1993, p. 139) apontam que, na primavera de 1938, Henri Wallon, a pedido de Febvre, que organizava a Enciclopédia Francesa, fica responsável pelo seu oitavo volume, *La vie mentale*, e convida um então jovem psiquiatra para escrever o verbete “Familie”: Jacques Lacan. Ali teria surgido, ainda segundo os autores, a primeira leitura lacaniana de Mélanie Klein, e começa a aparecer o afastamento de Lacan em relação ao jargão biológico, muito, também, em função da frequência ao curso sobre Hegel ministrado por Kojève. Ali está se dando a elaboração da distinção conceitual entre *moi*, *je* e *l'autre*, que se direciona para a elaboração de uma teoria do imaginário. A análise do indivíduo no interior da família, na qual também reverberam o *Collège de Sociologie*, Caillois e Bataille à testa, é fortemente marcada por um misto de niilismo, menção ao sagrado e sensação de desagregação do modelo de civilização ocidental, patente desde os escritos de Freud. A própria Roudinesco admite que o texto está muito longe de ter o caráter de possibilidade de leitura para um público médio esperado de uma enciclopédia, no que destaca a força de Febvre de bancar a publicação do texto de Lacan mesmo a esse preço. Aí se dá, com efeito, a primeira formulação da teoria da ausência do objeto da pulsão.

cronológica, alfabética ou outra diversa. Nesse sentido se mostra que aquilo que tem a pretensão de compilar o conhecimento aponta, também, para o fato de que o compilador é um ficcionista, um distribuidor e consignador de espaços que, ao organizarem o conhecimento, fazem dele também narrativa. Ou seja, a sugestão e pedido de auxílio de Febvre antecipa em um ano a fundação de *Anhembí*, e não se diferencia tanto assim dela, na medida em que a revista acaba sendo um empreendimento enciclopédico, afrancesado, mas não pautado pela pretensão de organizar o tempo linearmente ou em dispor os saberes alfabeticamente (na medida em que essas disposições são, elas também, aleatórias), mas sim, em alinhar vozes em que ecoa um princípio de compreensão historiográfico e do problema do humano que incidem, juntos, sobre um mesmo ponto: seu diretor.

É certo que muito da exploração da figura de Paul Rivet feita por Duarte dá-se em torno da atuação deste na Resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto, temos notícia, através das cartas, de que o *Musée de l'Homme* consegue funcionar até a ocupação de Paris, que acaba precipitando a fuga do próprio Rivet, mas para a Colômbia. A primeira carta entre ambos, recebida pelo francês em Bogotá, data de 6 de julho de 1941, e, além de dar conta de que Rivet tenta retomar na América do Sul o trabalho que fazia na França, fala da presença do Estado, nas figuras do Presidente e do Ministro da Educação, na inauguração de seu Instituto de Etnologia. Além disso, dá conta de que Rivet também escrevia a Heloísa Torres, apontada, ao início deste capítulo, como uma das figuras fundamentais que orbitava em torno de Rodrigo Mello Franco de Andrade. A carta segue tendo como anexo a conferência de inauguração proferida por Rivet, publicada em *El Tiempo* no dia anterior. No entanto, em se tratando de conferências, é na narrativa com que Duarte amarra as cartas de Rivet, fazendo-o falar não por ele mesmo, mas por uma costura feita no que ele mesmo escreveu, o que faz dele um ele-outro, um ele-para-outro, que, em uma carta remetida por ele ao mestre francês de Lisboa a 22 de março de 1944, surge o indício de um efetivo contato que se daria entre as ideias de Duarte e as de Rivet a respeito das origens do homem, as quais se tocariam, ainda, com o que, em tempo próximo, Mário de Andrade desenvolvia sobre os *Primitivos*. Duarte refere, na carta, que teria ido à Espanha há mais ou menos quatro meses, o que faz com que seu texto anteceda a publicação do texto de Mário sobre o problema do primitivo na *Revista da Academia Paulista de Letras* de número 27, datada de 12 de setembro de 1944. Nessa viagem, além de ter encontrado velhos amigos espanhóis desejosos de notícias de Rivet,

então em périplo americano, o exilado brasileiro refere o fato de ter realizado uma conferência “sôbre as correntes de formação da cultura americana, em que citei intencionalmente o seu nome três vezes, terminando pelo fim do último capítulo de *Les Origines de l'Homme Américain*”²⁸ (DUARTE, 1960, p. 32), livro que traduziria, também, pela editora Anhembi.

Tal conferência certamente se trata de um texto datilografado, da época da Segunda Guerra Mundial, chamado *Etnologia*, encontrado na Pasta 4 do Fundo Paulo Duarte do Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Unicamp. Nela, o autor começa por destacar que Rivet classifica os etnólogos como gente doentidamente otimista, que esquece do decurso das décadas pelo costume de analisar fenômenos de séculos ou milênios. A afirmação parece eufemística, tendo em vista que, como já se citou, foi a partir do *Musée de l'Homme* que se articulou boa parte da resistência contra a invasão dos nazistas a Paris, e que vários dos quadros daquele museu foram mortos inclusive em campos de concentração. Vendo justamente o momento presente para tratar de problemas conceituais e do passado, Duarte sente o perigo e trata de situar os termos “raça”, “cultura”, “povo”, “nação”. Afirma considerar cultura “no seu sentido etnológico, para designar o conjunto de actividades, costumes, normas e industria, utensílios e instrumentos, peculiares a um grupo ou grupos humanos, na sua vida normal.” Nesse sentido, está aproveitando uma lição de Mauss, outro de seus mestres no Musée, que já em 1902 dizia, em seu *Ofício de etnógrafo, método sociológico*, que “deve o etnógrafo buscar os fatos profundos, inconscientes quase, porque eles existem apenas na tradição coletiva. São estes fatos reais, estas coisas, que procuraremos alcançar através do documento.” (MAUSS, 1979, p. 57) Curioso, no entanto, é observar que no retorno ao Brasil, Duarte insistirá no projeto elitista de uma revista de “alta cultura”, operando justamente na separação entre o alto e o baixo, e incorporando a essa coletânea, como podemos chamar *Anhembi*, textos sobre objetos caros aos etnógrafos e aos arqueólogos (e ao seu próprio trabalho arqueológico) como os sambaquis. É como se fizesse, novamente, da revista, a vitrine para o cidadão urbano do objeto

²⁸ A discussão sobre essa origem reverberava o que já se dera em torno da fundação do Museo de Ciencias Naturales de La Plata, em 1877, ainda como Museo Arqueológico y Antropológico, sustentava a teoria de uma origem pampeana do homem americano em função das descobertas fósseis.

deslocado de sua função – que, no entanto, ainda não ousaria chamar de objeto artístico, mas certamente de artefato cultural²⁹.

Na sequência das conceituações, as noções de “civilização” e “progresso” servirão para retomar a relação apontada, ao começo desta seção, entre o pensamento de Duarte e o de Benjamin. Se civilização, para Duarte, é “afastar-se cada vez mais da animalidade”, prossegue ele, o

Progresso seria então apenas melhoria material, fazendo parte pois da cultura de um povo, mas pouco ou mesmo nada tendo com a civilização. [...] Convem mesmo salientar nem só a profunda diferenciação mas ainda o perigo de confundir coisas tão distintas como civilização e progresso. E o perigo ainda maior de sobrepor-se o progresso à civilização, quer dizer, a subordinação de um adiantamento material, que nunca vai além de uma máquina, embora a mais complicada e melhor das máquinas, a um avanço moral capaz

²⁹ Esse debate de alguma forma ainda repercute quando, diante de iniciativas governamentais como o Vale-Cultura, ou ainda, da tão comentada ascensão da classe C, no presente, o pensamento elitista considere abominável a visibilidade de manifestações culturais que não vêm de sua formação ou de sua tradição, ou ainda, a ideia de que um trabalhador possa usar o seu vale para, por exemplo, assistir a um show de *funk*. A separação continuaria tão forte que, como aponta Hermano Vianna, muitos jovens de periferia apareçam como quem nunca teria ido a um *show* de música (uma vez que a concepção hierárquica faz com que imagine – “o pesquisador ou o pesquisado?” – que “show de música” seria apenas o grande e caro concerto frequentados pela classe média-alta). É nesse sentido que o próprio antropólogo faz a crítica a nosso “dirigismo”, apontando: “Políticas de cultura não devem ‘dar’ nada para a população. Isso se parece com promessa velha de político acostumado ao ar condicionado no disco voador: ‘Vou levar cultura para as favelas’. A imagem tradicional era a favela como vazio cultural que devia ser iluminada com arte de fora. Os próprios favelados já deram a resposta: ‘Qual é, mané, o que não falta aqui é cultura’.” (VIANNA, 2013) Imaginando o próprio Brasil como a grande “favela” periférica em relação à cultura europeia, o projeto de difusão da “alta cultura” orquestrado por Paulo Duarte em seu retorno de exílio soa justamente como algo a que o momento sucedâneo aos anos 50, certamente a Tropicália, responderia com não uma falta, mas um excesso de um nosso capaz inclusive de devorar o que não é seu.

de ganhar os astros ou ir alem, capaz de illuminar os espíritos.

Nesses termos, podemos novamente entrever algo que, numa imagem mais radical, Benjamin, morto anos antes, enunciara em suas teses *Sobre o conceito de história*: a ideia de que o vento do progresso arrasta incansavelmente o anjo da história, que não consegue se deter diante da força com que ele – como uma máquina – arrasta e destrói, mostrando que o caráter dos documentos de cultura é o de erguerem-se, fundamentalmente, como documentos da barbárie com que se apagam os resíduos e se afirma uma versão da história. É no sentido do que vinha sendo o argumento para a arquitetura de uma destruição, para um estetização do corpo da nação alemã, que Duarte teme pelo uso do termo “raça”, julgando não apenas se tratar de termo “já quasi fora do vocabulário dos antropólogos conscientes.”, como, ainda, citando novamente Febvre e reforçando o alerta para o perigo a que o conceito de “raça” e outras noções potencialmente biologicistas ou eugênicas poderiam levar o pensamento³⁰.

A aproximação a Benjamin ainda pode ser pensada quando, apesar de uma visão hoje anacrônica (pensando-se esse termo no sentido que Virno diria real, e não formal) do conceito de “civilização”, Duarte

³⁰ Não é desusado lembrar que muito embora não apenas Bloch, colega de Febvre, tenha morrido graças ao nazismo, ou ainda, Duarte tenha tido de fugir da tomada de Paris e tenha tido colegas de *Musée* executados pelos alemães, anos depois, em *Anhembi* n. 22, de setembro de 1952, surge um texto de Labienno Salgado dos Santos sobre sua última viagem a Nuremberg (a cidade do julgamento dos nazistas), no qual o autor ressalta os prodígios da arquitetura da cidade, as obras artísticas e o clima que faziam dela, a seu ver, uma das mais belas da Alemanha. Ressalta a vivência de Wagner na cidade, e outros relatos pitorescos. Labienno foi, durante o Estado Novo, chefe da Seção de Passaportes, ou seja, responsável por deferir ou não vistos de entrada e permanência no Brasil a estrangeiros que aqui tentavam buscar asilo frente ao avanço do regime nazista, potencialmente envolvido diretamente com a deportação de Olga Benário, a que Duarte se refere em *Paul Rivet por ele mesmo*. Labienno, em 1940, no âmbito das políticas nacionalistas e antisemitas que acabaram ganhando chão no Brasil durante o Estado Novo e no movimento integralista, as quais acabaram se revertendo contra os italianos, alemães e japoneses após a adesão do Brasil aos Aliados na Segunda Guerra Mundial, foi responsável pelo veto de entrada no país a vários descendentes de semitas que procuravam asilo fugindo de Hitler.

lança mão de uma metáfora geológica para referir-se à história dos povos. Ao afirmar que “Americanos do sul ou do norte, somos um continente sem civilização, iluminado de civilizações emprestadas, principiando a sedimentar [Duarte anota: termo geológico] uma futura civilização [grifos do autor]”, ainda que resvale na separação eurocêntrica entre civilização e barbárie, nada oswaldiano ou benjaminiano, ou remeta a um conceito de civilização fundamentalmente eurocêntrico, curiosamente o autor em estudo remete justamente a outro exemplo de *Sobre o conceito de História*, qual seja, a do acúmulo das camadas de poeira que constitui as camadas que o historiador precisa remover ou escovar a contrapelo para que dali consiga fazer sair sua narrativa, a história.

O argumento de que “não temos civilização”³¹, no entanto, vale-se de uma metáfora que viria a ser conhecida por outras fontes. Definindo a América como um “continente de imigração” (tanto pré-histórica quanto moderna), seja através do pensamento de Rivet (que defendia a entrada dos mongóis pelo Alaska como nosso primeiro povoamento), seja pela teoria de Mendes Correia (segundo a qual teriam ocorrido navegações a partir da Austrália), Duarte chega à conclusão de que, mesmo que esses primeiros imigrantes tenham sido dizimados pelos novos, europeus, “a civilização americana atual é ainda um galho atlântico de civilizações europeias”. Com essa afirmação, por um lado, encontra-se em descompasso com as reivindicações de seus colegas modernistas no momento antropofágico, mas por outro, encontra-se justamente com uma metáfora que lhes seria muito cara: a da planta. Não para menos, *The Golden Bough*, de 1890, foi livro de cabeceira dos modernistas e fundava bases antropológicas a partir da ideia de um ramo; a mesma imagem faria fortuna na *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, 1959, que definiria a literatura nacional como um galho de um arbusto no jardim das musas: a literatura portuguesa. De alguma maneira, o uso da noção de que não apenas nossa literatura, mas nossa cultura toda seria um ramo da cultura europeia antecipa em uma década e meia o pensamento autonomista de

³¹ Além do fato de que, no *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald fala de nossa “Riqueza vegetal”, bem como nos define como “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos”, e vez por outra volta a falar de nossa vegetação, no *Manifesto antropófago*, ele dirá que “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais”, que a leitura da história se faz ao revés: sem nós é que não haveria aquilo que a Europa arroga ser civilização, ou seja, sua declaração dos direitos do homem.

Candido, valendo-se de uma metáfora que vem do mesmo “tronco”. É digno de nota, ainda, que Candido teria participado junto com Duarte da comissão organizadora do IV Centenário de São Paulo, e prefaciaria a correspondência entre Duarte e Mário de Andrade, publicada por aquele sob o título de *Mário de Andrade por ele mesmo*. Além disso, consta que em 1951 ambos teriam usado a palavra em homenagem a Roger Bastide em um mesmo jantar³², em homenagem a este.

O passo seguinte da conferência de Duarte é tratar do problema da Arte, usando justamente o termo com inicial maiúscula, e, na linha da vinculação de sua discussão com os estudos desenvolvidos no *Musée de l'Homme*, a considera uma “manifestação sociológica”:

a manifestação artística, acessível aos povos mais primitivos, terá nos paizes novos um desenvolvimento muito mais documental, sob o ponto de vista sociológico, do que a ciência, que é, na opinião de um autor illustre, o segundo degrau de apreensão da verdade do positivo, de que a arte é o primeiro degrau. Precursora pois da sciencia, como a poesia é da prosa e o ritmo da frase. (DUARTE, 1943)

O argumento de que a arte teria um papel precípua na apreensão de uma “verdade do positivo”, coadunada à sua comparação com a poesia e o ritmo, aponta em direção semelhante à que estaria pensando Mário de Andrade no Brasil praticamente ao mesmo tempo. Não há que se descartar, é claro, o papel da correspondência trocada entre Duarte e Mário durante suas estadas em exílio, mas fundamentalmente valeria pensar que o preterir o paradigma científico, prosaico e frasal pode estar relacionado ao pensamento que, a partir da música, Mário de Andrade desenvolve sobre a relação entre a arte e o vínculo social. Já a partir de *O artista e o artesão*, aula inaugural proferida por Mário na Universidade do Distrito Federal em 1938, se afirma, no dizer de Jorge Coli, uma moralização do fazer artístico e uma espécie de ética do artesanato, em que o artista, antes de tudo um *maker* (na contramão de Duchamp), tem de sacrificar sua obra à política e a uma consciência artesanal, gregária. Desenvolvendo esse argumento, postula Tiago Breunig (2008, p. 129),

³² Há registro disso em texto de jornal guardado no arquivo do IEB-USP, no acervo intitulado *A produção intelectual de Roger Bastide*.

Mário de Andrade relaciona o potencial fisiológico da música ao primitivismo, visto que a música atua ‘sobre o corpo’, o que se manifesta, segundo o autor, principalmente entre os povos primitivos, para os quais o corpo assume um papel deveras importante. (ibid., p. 20) Não obstante, o conceito, enquanto designação de orientações estéticas encontrados nos povos primitivos, indica, segundo Mário de Andrade, uma ‘atitude mental’ (ANDRADE, set. 1944, p. 23), ou seja, uma busca intencional de determinados efeitos, que apenas equivocadamente pode ser considerada primitiva. Neste sentido, o primitivismo interessa como efeito de nacionalizar as obras, por meio de uma ‘busca na cultura material das nossas raças’, que produz fenômenos de afirmação e “repurificação nacional”, derivados da busca para “reachar na fonte” os ‘caracteres nacionais perdidos’, bem como para adquirir as ‘fontes nacionais insuspeitadas’ (ibid., p. 23-24).

O primitivo entraria nessas reflexões, portanto, muito menos para afirmar uma corporeidade, ou ainda, uma primazia do corpo para além da linguagem do que para encontrar essa mesma-outra linguagem que aí seria marco inicial, disposição a uma atitude que forma coletivo, que nacionaliza, que reúne como fontes, como raízes os dispersos e, a partir da possibilidade de construção de um vínculo que teria de partir do estético para depois poder se sistematizar e se tornar código, se tornar político, se tornar a gênese insuspeita de um laço. Por isso é que qualquer das definições de arte que Duarte poderia comportar, mesmo já próximo ao fim de seu périplo europeu, estaria ainda justamente ligada ao papel de fazer falar não um indivíduo, mas um povo, e mais, ainda: à ideia do fazer falar, e não de uma primazia da *aisthesis* sobre alguma espécie de conteúdo expressável, de representação ou de revelação, de possibilidade de uma verdade. Retomando a metáfora vegetal, Duarte dirá que

A arte tem hoje nas Américas um vigor de planta tropical. Mas, no seu desenvolvimento acelerado, sente-se sempre o influxo directo da Europa. Seja lá qual for a maneira por que a definamos, admitindo-a, com Augusto Comte, como sendo a representação ideal do que existe; ou a revelação

da individualidade das coisas, como quer Bergson; ou, como pretende Poore, a expressão do carácter essencial de um assunto; ou ainda, de acordo com Licínio Cardoso, o meio de expressão através do qual os organismos sociais se manifestam – não importa a maneira por que, relativamente à arte se organiza uma proposição da qual o sujeito corresponde exactamente ao atributo, é através principalmente della que as civilizações têm falado ao mundo. (DUARTE, 1943)

A planta não é tal que nela mesma a eternidade a modifique, numa glosa ao *Tombeau de Edgar Poe* de Mallarmé, mas sim a forma de vida organizadora de uma correspondência exata – mais do que completa – entre sujeito e atributo, ou ainda, da possibilidade de pelo atributo, pela característica, pelo carácter que se atribui, definir, dar a conhecer, dar a ver o sujeito. Fundamentalmente, o que acontece é que Duarte está transitando entre um grupo de pensadores que estão tensionando justamente para fora o problema da identidade, podendo estar próximo inclusive de Carl Einstein na medida em que foi grande amigo de Yvan Goll, mas insiste nos termos autonomistas da oscilação entre o particular e o universal para onde o tensiona o pensamento do grande e tão próximo – ainda que distante – amigo: Mário de Andrade.

Com efeito, em *O espírito das catedrais*, dois dos mais proeminentes personagens da convivência parisiense de exilado, em torno dos anos 40, são Claire e Yvan Goll. Claire, antes senhora Rilke, agora era esposa do poeta franco-germânico que responde pela antologia em que Mário de Andrade teria tido seus primeiros contatos com vários poetas não-nacionais: *Les cinq continents*. Publicada em 1922, a antologia – florilégio, seleção, nunca isenta de uma política de estado e de um desejo de imagem que mais dão a ver o escolhedor que o escolhido³³ – começa com um explicativo guia de sua *Avant-propos*. O texto em questão dá à antologia um carácter de viagem, querendo imprimir-lhe um movimento, reiterado quando se diz que ler esses poemas serve ao desenho de paisagens mentais dos mais diversos rincões do mundo. Não é desusado se pensar que Duarte justamente fará

³³ Não pretendo retomar a esse respeito a discussão que já tive de tecer em minha Dissertação de Mestrado a respeito do carácter das antologias e de *Anhembi*, revista de Paulo Duarte, como uma grande antologia, um grande Estado de papel, um grande “guia” de como construir o paulista culto desejado por Duarte.

seu gesto de antologista anos depois, passando do plano da poesia a uma espécie de “mapeamento” e divulgação da “alta cultura” mundial (leia-se: daquilo que julgava, graças a seus contatos e suas convicções se tratar de “alta cultura”) através de sua revista *Anhembi*, que serve como refluxo de toda essa experiência atravessada, por um lado, pelo Modernismo, e por outro, pela guerra e pelos contatos que o exílio impingindo ao diretor durante ela propiciaram.

Retornemos a Yvan Goll. Seu prefácio à seleção que faz da poesia dos cinco continentes depõe, como vimos, sobre seu interesse em figuras de paisagens, ou ainda, desenhos de silhuetas. Nesse sentido, há aí uma aproximação não apenas entre poesia e imagem, mas também entre essa imagem e a tentativa de apreensão, representação ou apreensão de um lugar, no que a experiência do poeta Goll se comunicaria com a do memorialista Duarte no sentido de sua tentativa de apreender a paisagem de uma experiência-rio de vida, ou ainda, com a do conferencista Duarte no desejo de encontrar o que as “civilizações” falam ao mundo através da arte – e fundamentalmente da poesia e do ritmo, postas em mais alta conta do que a prosa e a ciência. A propósito dessa possibilidade de se pensar o conceito de paisagem e de termos correlatos – país, ou ainda, termo francês sem equivalente, o *depaysé*, é interessante reportar à discussão tecida por Jean-Luc Nancy em *Paysage avec dépaysement*. Nancy nota que o conceito de país é definido a partir do termo latino *pacus* ou *pagus*, que remete a discussão a uma esquina, um ângulo, um lugar de onde se lança um ponto de vista sobre um território e se lhe atribui uma homogeneidade imaginada, transformando-o em um conjunto. Com base na imagem desse ângulo, o autor pensa justamente como sua existência depende do cruzamento de dois eixos e forma outros eixos menores, que o subdividem.

No entanto, mesmo se encararmos essa relação como angular, ela insistentemente nos obriga à adoção de uma posição: não há como ser cidadão de toda a terra, uma vez que algo sempre nos prende. E eis que, alternativamente, a paisagem prende a poesia, na teoria de Goll, e o Brasil como nostalgia e desejo de atuação prende Duarte, em seu périplo francês, com um olho no avanço nazista e outro na queda de Getúlio e na possibilidade de voltar a “sua” terra. E eis que aí é pertinente lembrar da exploração de Nancy a respeito do conceito de pertencimento a uma terra, para passar depois a um pensamento sobre o (im)possível *depaysement*:

‘To belong’ means ‘to hold to [*tenir à*]’, both in the sense of ‘being attached to’ and in the sense of ‘having one’s own pertinent relation to’. ‘My

country’ is for me a matter of holding [*la tenue*] (I hold to it, it holds me, it holds together) and pertinence (it corresponds, it responds, it makes sense at very least as a resonance). That is why ‘my country’ can be, at the same time and with no contradiction, a town and a nation, a region, a neighborhood, a city. One also says *une terre* [...] in a sense close to this. The country is the corner of earth that one is attached to, by which one is held: as a son or daughter of earth – which we all are – one can only be from one corner or another; one cannot be from the entire earth. (NANCY, 2005)

É nesse sentido, com efeito, que pensamos a relação de pertença com um determinado canto da terra, que dele não se ausenta, em relação a Paulo Duarte em sua estada na França. Se há algum tipo de prisão ou cativo da terra a este que não pode se sentir mais nacional do que quando está no estrangeiro, no entanto, Nancy não poderia deixar de notar o caráter inventado – e portanto, vazio – de todas essas divisões, sejam elas as políticas, de fronteiras, sejam elas as que marcam nosso olhar para sobre essas paisagens. “The division itself is nothing: it is the separation, the interval, the insubstantial line of the horizon that joins and disjoins earth and sky.” A divisão em si é nada, mas ao mesmo tempo é criadora de mundos: a linguagem, como um nada que participa da escansão do olhar, é a fazedora de mundos, é a criadora do *pays*. A quebra, como divisão do verso, contribui na formação da moldura e da paisagem pela qual Goll anseia quando vê, em poema, em escrita, em ausência de essência, a presença das paisagens distantes que não pôde tanger. No entanto, o tangível é também um conceito que não é tranquilo, uma vez que toda paisagem seria uma suspensão da passagem (conceito definitivo na filosofia de Nancy), uma vez que é esta última que dá a dimensão do esvaziamento da cena ou do ser: a paisagem é a suspensão do *pas* (ambiguamente sempre “passo” e “não”, na maneira como a palavra ecoa em francês) da abertura, ou seja, a um só tempo passo em suspenso e suspensão da impossibilidade de dar o passo; um não ser já sendo, um nem-um-nem-outro. A questão inteira estaria então na busca de um estranhamento originário, de uma visão do lugar como sem deus, como Nancy (2005) definiria: “the place that is only a place for taking place and a taking place for which nothing is given, nothing is played out in advance: no country, then, is given [...]”. E aqui não apenas o uso do sentido da contemplação, mas a referência de Nancy a

Baudelaire nos serve para amarrar as pontas: se a paisagem se comunica com o templo, se o templo é a paisagem (“a natureza é um templo”), é ela um lugar onde a presença se retira, estranha, estrangeira, estranhada.

A visão do poeta como profeta também está no espectro do pensamento de Yvan Goll, que assim define esse possível descobridor dos países desconhecidos, ou criador de novas paisagens. E é em arte que esse profeta, figura típica do espectro do imaginário da vanguarda, daria sua verdade:

La dernière vérité à laquelle nous pouvons atteindre, c'est l'art qui nous l'offre. Il découvre son ombre à côté des réalités, qui ne brillent qu'extérieurement. Fions-nous à lui! Nous entrerons plus vite dans l'âme des peuples par la fenêtre que l'art nous ouvre que par les portails majestueux, telles que les sciences et la politique. (GOLL, 1922, p. 6)

As realidades teriam apenas um brilho exterior, e a arte seria como uma espécie de janela para se atingir um interior de uma entidade inventada como um povo. Há que se pesar a ambiguidade do argumento: a um só tempo ele soa fenomenológico ou mesmo místico, essencialista, na medida em que acredita na possibilidade da apreensão de uma essência, mas, por outro, surge e assombra de novo Baudelaire, mas agora o dos *Pequenos poemas em prosa*, em sua apreciação das janelas: “Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.”³⁴ (BAUDELAIRE, 1966) As janelas de Goll, menos do que puras aberturas, poderiam ser também vidros: as paisagens visíveis através, no entanto, seriam menos interessantes do que as interiores, em que a vida sofre, sonha, palpita. “Palpitante” é justamente

³⁴ Na tradução de Aurélio Buarque de Holanda: “O que se pode ver ao sol nunca é tão interessante quanto o que acontece por trás de uma vidraça. Naquele quartinho negro ou luminoso a vida palpita, a vida sonha, a vida sofre.” O poema ainda termina com um questionamento do tipo que prescinde do realismo do observador, uma vez que Baudelaire diz não se importar com a realidade “colocada fora” dele, “se ela me ajudou a viver, a sentir que sou, e o que sou?” Ou seja, mais importante do que a representação do quadro da visão seria a *impressão* deixada pela cena, o abalo do ser que não é imune ao imaginário que o atinge, comparável, pois, ao que se observa através da imagem-poema.

o termo com que Goll define a verdadeira Vida em seu prefácio, a que seria o “ideal” de todo poeta.

Curiosamente, a antologia de Goll tem o fôlego do fim da Primeira Guerra e a fé de que a poesia seria uma necessidade, um sopro de ânimo para um mundo que se recomeça depois de destruído, um mundo carente de “jeunesse”, mas no qual, ao mesmo tempo, se reconhece “qu’il n’y a rien de nouveau sous le soleil” (GOLL, 1922, p. 7). A *avant-propos* de Goll é, ao final do texto, dada como uma “profissão de fé”; espécie de manifesto, no ferver das vanguardas, vindo, no entanto, como chancela de uma antologia, como carimbo de uma seleção. No entanto, o próprio autor se exime das ideias de completude pelo simples fato de não ter querido, em três anos, montar muitos tomos de uma escolha completa, mas uma amostra de onde viessem emanções de vida ou gritos da terra. Não para menos, ao que parece, seu contemporâneo preferido era Walt Whitman.

Esse papel de passagem entre culturas aparece em Goll não apenas nesse exercício de elaboração de uma antologia de aspirações universalistas. Com efeito, Liliane Meffre (1989, p. 8) aponta não só que Goll teria sido um desses alsacianos que marcam um firme trânsito cultural entre França e Alemanha nos anos 30 do século XX, como, ainda, que Goll³⁵ pode nos servir de um ponto de contato distante entre Paulo Duarte e uma outra teoria da arte moderna: a de Carl Einstein. Vale lembrar que não apenas a mirada de Einstein ao problema do contato e da quarta dimensão, que parte de sua leitura da escultura negra

³⁵ Essa teoria da modernidade baseada não na pedra fundamental, mas na ruína, que poderia ter confluído ao Brasil a partir de Goll, tradutor de Carl Einstein, que quase vem trabalhar com Duarte na construção do Departamento Municipal de Cultura e das instituições culturais a ele ligadas em São Paulo, seja a Universidade, sejam as ligadas ao patrimônio. A esse respeito, Duarte depõe no volume 7 de suas *Memórias*, intitulado *Miséria universal, miséria nacional e minha própria miséria*, que Ivan Goll estaria muito animado para vir ao Brasil em meados de 1938, tanto que dissera em carta: “J’ai grande envie de m’embarquer le plus tôt possible pour venir travailler avec vous. Inutile de vous dire combien les choses vont mal en Europe. La catastrophe approche à grand pas.” (GOLL, apud DUARTE, 1978, p. 31) A que se segue o comentário de que Duarte teria lido isso com a melancolia de não poder trazer o colaborador para a “obra de cultura” que iniciara e fora “interrompida pelos bárbaros”. Isso antes de Duarte, Júlio de Mesquita, Armando de Sales Oliveira e os outros em torno do grupo *Estadão* serem exilados, em fins de outubro do mesmo ano.

em *Negerplastik* (1917) era de conhecimento de um dos professores com quem Duarte teve aulas em Paris, Marcel Mauss, como, ainda, que foi Goll o responsável pela tradução das *Chansons nègres* que Carl Einstein traduziu e adaptou, e que foram publicadas no número 9 de *Action* em 1921 (MEFFRE, 1989, p. 50), as mesmas que constam na antologia. É digna de nota, ainda, nas vinculações do trânsito transatlântico do Modernismo, a pretensão de Blaise Cendrars³⁶, admirado que foi pela comitiva marioswaldiana que o levou a conhecer Minas Gerais em 1924, de traduzir *Bebuquin*, romance expressionista de Carl Einstein, publicado em *Die Aktion* em 1911.

Com efeito, os nomes que participam como tradutores da antologia de Goll também depõem muito sobre essa sociabilidade permeada pelos círculos e dissidências do Surrealismo e pela própria *Anhemi*: encontramos aí Baudouin e Gide, não só, mas também Huidobro, Marinetti e Clara Malraux. Boa parte da poesia dos negros d'África escolhida por Goll é da tribo dos *Héréros*, radicada entre os países que hoje conhecemos – ou que, graças à presença europeia se constituíram, fora da lógica dos nativos – como Namíbia, Botswana e Angola, incluídos, juntamente com árabes, índios sul-americanos, japoneses e chineses, entre os “orientais”³⁷. Surge, como conceito de

³⁶ Raymond Warnier registra no número 125 de *Anhemi*, de abril de 1961, a imagem de Blaise Cendrars como um “aventureiro humanista”, destacando justamente seus périclos viajados. É alinhado, nesse mesmo texto, a uma tradição de “incorporados” às letras francesas, juntamente com Lautréamont e Valéry Larbaud, junto com os quais seria, por outro lado, eternamente *dépaysé*.

³⁷ Dificilmente se pode passar por esse termo sem se remeter a Edward Said e à farta exploração histórica que faz sobre a construção do conceito de Oriente na cultura que, por oposição, chamamos ocidental. Para pensar no momento em que escreve Goll, ou ainda, em que Goll reúne sob o grupo “oriental” povos de culturas tão díspares quanto as apontadas no texto, vale lembrar, com Said (1990, p. 51), que “Nos primeiros anos do século XX, os homens como Balfour e Cromer podiam dizer o que diziam, do modo como diziam, porque uma tradição ainda mais antiga de orientalismo que a do século XIX fornecia-lhes vocabulário, imagística e retórica, além de números para ilustrar tudo. O orientalismo também reforçava, e era reforçado por, o conhecimento seguro de que a Europa ou o Ocidente dominava a vasta maioria da superfície da terra. O período de imenso avanço das instituições e do conteúdo do orientalismo coincidiu exatamente com o período de inigualável expansão da Europa; de 1815 a 1914, o domínio colonial direto europeu cresceu de cerca de 35% para cerca de 85%

Oriente, justamente aquilo que não me é próprio, ou ainda, o que foge ao escopo da cultura europeia. E entre algumas das selecionadas, surgem *Trois chansons pour danser*, recolhidas por Carl Einstein, uma Baluba e duas Bahalolo (GOLL, 1922).

I
(Baluba.)

Lune
Lune
Peut-être mourras-tu aussi
maisaujourd'hui je te vois
Je veux orner ta tête
avec des plumes de sang rouge.

II
(Bahalolo.)

J'ai vu le gars qui est si svelte
Kahoulou hé
L'abeille chante
Yololo
Le lit est doux comme de la loutre
le chef ne parle plus il est tout seul
Je meurs – mon coeur choit
Yololo
La cloche sonne
Celui que trébuche tombe
Le coucou baisse la queue
Je n'attends pas la pluie
Et m'em vais le long des arbres

III

Nul animal dans les taillis:
Les taillis dangereux
Um tronc d'arbre au bord – maman!

de toda a superfície da terra.” Não esqueçamos, entretanto, que todas essas noções a respeito do Oriente funcionam menos como um sistema organizado de ideias – uma doutrina sobre o que é Oriente – do que como um “conjunto de coações e limitações ao pensamento”, ou seja, como algo que detém a possibilidade de reconhecer o Oriente justamente pela necessidade de chamá-lo assim, de separá-lo.

Je danse ivre de plumes multicolores
 Et je vois avec les yeux
 Le soleil dort. Assez dansé
 J'ai épousé une femelle – léopard insatiable
 L'oiseau du soir pleure
 Entrons
 Hé hé

O primeiro dos cantos, vindo da tribo dos Baluba, remete a uma certa mitologia em torno da lua e a um desejo sacrificial de adorná-la com uma coroa de penas de sangue. É curioso pensar que justamente o coração (*Mutshima*), este órgão responsável pela circulação do sangue que deveria ornar a coroa da lua, é visto pela mitologia dessa tribo como um órgão dado aos homens pela divindade suprema Baluba, (*Kabezya-Mpungu*), para ser uma espécie de metonímia³⁸ de sua presença, dado que ele próprio se faz invisível e indisponível. A coroação da lua com penas de sangue nos dá, aí, a visão de uma certa predileção pelo dado sacrificial, pela proximidade com a morte e por um lado não solar, mas dionisíaco, da leitura dos ritos, que tangencia Goll por vias dos escritos de Einstein, por ele traduzidos.

Os dois cantos seguintes são dos Bahalolo e contemplam o uso de expressões ou intradutíveis, ou não-traduzidas por desconhecimento de seus tradutores. O segundo parece evocar um mundo em que a voz humana se faz suplantar pela natureza, como espécie de templo de correspondência de sons, nos quais restam sons que não sabemos se são linguísticos ou onomatopaicos. No entanto, não se exime, num conceito ainda lírico, um eu que fala – um eu que não se dá pela chuva, mas também reclama o leito, o tombo, a morte, a aniquilação e indiferenciação entre outros tantos seres – princípio

³⁸ *A rama de ouro*, de Sir James George Frazer, que, como vimos, foi livro de cabeceira de boa parte dos modernistas brasileiros, como Mário de Andrade, antecipa Jakobson em sua leitura da metáfora e da metonímia ao dividir os fundamentos da magia, por um lado, na produção do semelhante pelo semelhante (metáfora ou magia imitativa) e na reciprocidade de atuação das coisas que estiveram em contato umas sobre as outras (metonímia ou magia contagiante). A ação mágica, ainda segundo a reflexão de Frazer, na mentalidade do praticante, é sempre uma arte, nunca uma ciência, uma vez que alicerçada em uma associação de ideias, não de evidências, não se negligenciando, nos dois ramos, seu caráter de equivocidade (típica, ela também, da própria linguagem). (A esse respeito, veja-se FRAZER, 1981, p. 25)

dionisíaco, se pensarmos com o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*. Valeria notar que esses cantos foram transformados em uma peça para soprano e piano por Jacques Beers, compositor holandês morto em 1947. A dimensão de serem canções para dança³⁹, em que um campo não-hermenêutico, o do gesto, se casa à partitura e à língua (uma vez que há uma letra a ser cantada junto com o movimento do corpo e o acompanhamento dos instrumentos, num sentido poético muito próximo ao performático que Zumthor⁴⁰ encontra nas raízes da poesia europeia)

³⁹É propício lembrar, a respeito da dança e de sua aproximação com os problemas do tempo e o espaço, portanto, com a imagem e a poesia, que também são atravessadas por essas dimensões, o comentário que Susana Scramim faz a respeito de uma conferência proferida por Giorgio Agamben, que redundaria em texto incluso no volume *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*: “Agamben afirmava, lembrando um dos primeiros tópicos que elege para ler e refletir sobre a vida póstuma das imagens em Aby Warburg e fundamentado na definição de dança de um teórico da dança da metade do século XV, Domenico da Piacenza, em seu *Della arte di ballare et danzare*, que o flamenco era um balé que não tinha um lugar para acontecer, pois que era uma iminência carregada de tempo. Giorgio Agamben começou sua conferência sobre o flamenco com um comentário de Ramon Gaya sobre a bailarina Pastora Imperio, ‘esto todavía no era baile sino creación del lugar donde el baile debería ocurrir’, reunindo, dessa forma, algumas reflexões preliminares para compor sua leitura da dança como uma relação entre tempo e espaço a qual não dá origem a um movimento nem tem expressão no corpo, mas que encontra no tempo a sua essência.” (SCRAMIM, 2005, p. 172) O trabalho da arte, como evento, seria, portanto, o de criar espaços, o de inventar lugares que por si só não existem, e que não restam senão como lugares, sempre cambiáveis e provisórios. Vale lembrar que a discussão do ensaio de Scramim destina-se justamente à maneira como a idéia de exceção procura inscrever na lógica da soberania (e portanto no poder) justamente aquilo que poderia se dar como excesso, (não-)lugar do que põe a lógica fora de si.

⁴⁰ Zumthor não é imune ao descompasso que há em escrever um livro sobre a voz, visível também nessa consignação de registro aos cantos para se dançar que aí se faz na ordem da letra, sem jamais poder reproduzir a dimensão performática. É notório, ainda, que sua leitura da poesia oral se abre justamente pelo questionamento da vinculação desta a uma dimensão puramente folclórica ou “popular”, no que, além de notar a vagueza desses conceitos, aponta para como se embutem nessas rotulações caracteres eurocêntricos ou grafocêntricos, que dão predileção ao padrão de conceito de literatura que a cultura ocidental-europeia construiu (institucional,

nos leva de encontro a toda uma definição clássica e lírica de poesia, a partir do momento em que estamos diante de algo que muito menos se aproximaria da tradição letrada – ainda que aí seja plenamente inscrito nela, a partir do momento em que passa pelo gesto hierárquico de um elaborador de antologia – do que do campo do rito. Não para menos o último dos poemas tange ao esposar uma fêmea insaciável que devém-animal, se faz leopardo na dança bêbada (no barco bêbado) de penas multicores e na passagem dos pássaros que choram (talvez luto, talvez prazer).

Duarte insistirá, no entanto, ainda na conferência sobre *Etnologia*, na questão da “diferenciação”, típica do “Oriente-América”, de onde vem, mas de um processo dessa ordem em que estaria a marca da teoria da mescla, da mestiçagem:

Vendo-se, por exemplo, um quadro de Rivera, poucos ousarão afirmar a expressão de uma arte puramente mexicana, como, ao se ver a catedral de Lima ou do México [adicionado a caneta], ninguém descobrirá nella a arquitetura quase [idem] megalítica piramidal dos Incas ou dos Astecas ou Mayas [idem]. Na musica, com exceção da Republica Argentina, é muito [sic] fácil distinguirem-se ainda os três elementos de sua formação, perfeitamente nítidos: o europeu, o autoctone e o negro. [...]

Tudo na America soffre processo de diferenciação. É a busca de independência mental que se intensifica depois de mais de cem anos de

codificada, letrada, etnocêntrica). Diria Zumthor (1997, p. 27): “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, como reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a idéia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos ‘primitivos’.” Some-se, ainda, o fato diagnosticado em *A letra e a voz*, de que “Até o século XIII, por todo o Ocidente, a escritura só reinou em ilhotas (geográficas e culturais) isoladas num oceano de oralidade ambiente.” (ZUMTHOR, 2001, p. 114)

independência política. [Nota manuscrita: “O fenômeno estende-se também aos E. Unidos.”]

O argumento em questão é o mesmo que Alejo Carpentier viria a usar em sua leitura do real maravilhoso latino-americano, realizada em 1949. Depois de investigar, partindo de Baudelaire, o que poderia chamar de “exótico” em relação a si mesmo – ou o que surge em Baudelaire como outro da Europa (a África, a Ásia, a cultura islâmica) e de passar pela União Soviética e pela República Tcheca, o olhar de Carpentier recai sobre a América Latina, diferido justamente pela viagem⁴¹. Não apenas o sujeito será diferido pelo deslocamento, mas o deslocamento em que a América Latina consiste e insiste marcará justamente esse sujeito, que dirá que os latino-americanos “carregam consigo uma herança de trinta séculos de idade, mas, apesar de terem observado absurdos, apesar de terem cometido muito pecados, eles devem reconhecer que *seu estilo* continuamente toma forma durante *sua história*, ainda que esse estilo possa às vezes engendrar verdadeiros monstros.” (CARPENTIER, 2008, tradução minha) E a tese da “diferenciação” que definiria a maneira como nos apropriamos do alheio segue com diferentes exemplos que partem de uma percepção vinda de um contato com Pauline Bonaparte e da percepção de realizações diversas da cultura europeia, entre as quais a junção do inusitado que caracterizaria o Surrealismo. O que Carpentier nota é que no “Velho Mundo” o inusitado do maravilhoso teria se tornado uma fórmula, derivada dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont (que tiveram edição prefaciada por Caillois em 1947; amigo de Paulo Duarte, o autor desse prefácio publicaria textos em *Anhemi* decorrentes de ou concorrentes com sua pós-literatura sobre a guerra, o jogo e a medusa). Ao fim, haveria de aventar: não seria toda a história da América Latina uma modalidade de real maravilhoso?

Insistindo na diferenciação como processo de separação, mas ao mesmo tempo pensando que no que se separa e se diferencia como americano ainda teria os termos de sua formação divisíveis, ou seja, seria uma entidade maior composta de entidades menores ainda não dissolvidas, Duarte opera em sua visão da arte, fortemente, um princípio apolíneo, solar, que tende à diferenciação. Como caracteriza Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, a força contrária (mas ao mesmo tempo

⁴¹ Fenômeno semelhante se daria com a *habanera*, que ressoaria no popular local, na criação do tango, e no estrangeiro, em óperas como a *Carmen* de Bizet.

complementar) ao apolíneo, identificador, é o dionisíaco, que chega à busca da destruição do indivíduo e do próprio princípio de individuação, caminhando para uma espécie de união mística ou estado em que as separações, que o tempo todo impingimos ao mundo com a linguagem, se desfaçam. E é nesse mesmo investimento da identidade nacional, essa que certamente poderia ser vista como um dos motores da guerra contra a qual Duarte se batia, que ele citará, em solo espanhol, um ano antes da morte do amigo, Mário de Andrade. E é justamente dos escritos sobre música – do espírito de onde provinha o espírito trágico, capaz de casar o apolíneo e o dionisíaco – que Duarte arrancará os argumentos para pensar não apenas a diferença da cultura do homem americano, ou ainda, o princípio de diferenciação deste, mas também, uma possibilidade de reversão da leitura clássica da dependência ou da herança entre colônia e metrópole, entre Brasil e Portugal:

‘não tivemos musica popular que se chamasse brasileira. Negros, índios e portugueses, cada um cantava a sua. Só no fim do século XVIII, vésperas da Independência, que se vai delineando com segurança de uma cultura musical.’ [E no verso da folha, Duarte faz uma anotação à mão: “(...) o Brasil, musicalmente deu muito a Portugal, como deu muito literariamente a Portugal. O fado, a canção popular que mais fala à alma portuguesa, é de origem brasileira. Do mesmo modo o barroco arquitetônico voltou à Espanha para, com a riqueza da floresta tropical inspirar o período de sua eminente [?] exaltação⁴² (inint.)]

⁴² Numa constelação que poderia vir desse Barroco exaltado que reverte a direção de seu desenvolvimento, poderíamos pensar a aproximação que Benjamin faz entre Barroco e Expressionismo (esse, que contagia *Babuquin*) e entre ambos e a decadência e a desagregação de conjuntos de valores. Em *A origem do drama barroco alemão*, Benjamin dirá que “Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um fazer artístico, que de um querer artístico. É o que ocorre nas chamadas épocas de decadência. A realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos. São os períodos de “decadência artística”, de “vontade artística”. [...] É nesse querer que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura clássica alemã. A isso se acrescenta a busca de um estilo lingüístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos.” (BENJAMIN, 1986, p.77)

É interessante notar que o marco instaurado por Mário de Andrade é justamente o que vai figurar como o do aparecimento de um sentimento nativista, que na noção de literatura de Antonio Candido permitirá começar a falar de uma literatura “brasileira” e motivará a polêmica em torno do “sequestro do barroco” com Haroldo de Campos, a propósito da *Formação da literatura brasileira*. Em termos semelhantes novamente aos que Candido adotaria, mas dessa vez no argumento de *Literatura e subdesenvolvimento*, a respeito da formação de uma consciência nacional, que “evoluiria” linearmente até se tornar “crítica” com o Modernismo, que assim se coroa, Duarte defende, citando Mário de Andrade, que a “nacionalização” viria de experiências de adução do popular pelo crivo de músicos eruditos, para formação de um imaginário de nação, ou de uma genealogia do nacional popular:

‘foi a guerra de 14 que contribuiu decisivamente para firmar-se o nosso estado de consciência musical nacionalista não como experiência individual, mas como tendência colectiva, pois até então a música brasileira vivera mais ou menos ainda na subserviência da Europa.’
(ANDRADE, apud DUARTE, 1943)

A tal nacionalização como tendência coletiva seria pensada aqui de uma maneira romântica, de maneira a constituir uma genealogia da autonomia a partir de experiências individuais que formam um coletivo, uma família, cujo apogeu não estaria em outro lugar senão no próprio Modernismo. Na música, a tendência seria apontada pela exaltação folclórica de Alexandre Levy (que teria mesmo ido ao interior paulista, Rio Claro, para ouvir batuques de escravos e compor o Samba quarta parte de sua *Suíte Brasileira*), Alberto Nepomuceno (que dizia não ter pátria o povo que não canta em sua língua) e “até um pouco” de Carlos Gomes (quando a figura a se hipertrofizar como símbolo do oficial seria justamente a deste último e de sua visita da temática indígena d’*O Guarani*). O auge de todas essas experiências, marcando que o Modernismo cumpriria, assim, uma agenda tardo-romântica, seria, e isso o afirma Duarte, Villa-Lobos. Ao pensar a questão no plano literário, o conjunto de referências será semelhante. Ainda que argumente que em toda a América não há ainda uma “literatura formada” (em que talvez pudéssemos ouvir ecos de um pan-americanismo que poderia abranger mesmo os Estados Unidos, ainda que depois viessem as exceções a serem apontadas), mas sim uma “arte

plástica”. A ideia de se justapor a poesia às artes plásticas vem do *topos* horaciano do *ut pictura poesis*, e é forte no exercício de crítica da poesia modernista do cunhado de Paulo Duarte, o poeta Sérgio Milliet. Milliet, com efeito, escreve ensaios paralelos e semelhantes sobre a *Marginalidade da pintura moderna* (em 1942) e o *Panorama da moderna poesia brasileira* (que começa a publicar no primeiro número de *Anhembi*) nos quais se repete o paradigma de ler uma oposição entre “clássicos” e “românticos” como definitiva da história da arte; visão homogeneizadora dos tempos e dos indivíduos de um tempo, necessária à afirmação de seu próprio grupo. Duarte, no entanto, enxerga as “exceções formidáveis” à não-formação (ou à deformidade) que enxerga como corpo da(s) literatura(s) americana(s). A palavra “formidável”, no entanto, não apenas nos remete ao campo da forma, como é, ela mesma, ambígua, no sentido de que o “formidável” é também o monstruoso, o desconforme, o indócil à narrativização. Nesse sentido, nos EUA, vislumbra Poe, Twain e Whitman (este último já apontado por Goll em sua antologia *Les cinq continents*); na América Espanhola, Ruben Darío, Amado Nervo, Martí e Sarmiento; e no Brasil, além do apontamento inicial feito a Machado de Assis e Euclides da Cunha, faz uma adição à caneta para Gonçalves Dias. Performa, assim, um cânone que poderia anteceder o Modernismo e dar a ele linha de precessão, fazendo-o um evento com precedentes, com um caminho que possa atingir alguma origem: a gênese do nacional.

É dessa maneira, pois, que a inscrição no *Musée de l'Homme* faz com que Duarte coloque em convergência com a virada do pensamento etnográfico francês o nosso Modernismo, ou ainda, as teorias gregárias em torno da arte em relação ao primitivo que a tendência marioandradina pensava, em paralelo com a reinvenção, a partir do Barroco (arquitetônico), de uma pedra fundamental para a nação. No entanto, esse mesmo-outro “primitivo” impõe a questão de como pensar a arte onde ainda se dá a inexistência da instituição artística, ou, por outra via, de como a própria instituição artística tem de entrar em xeque quando se traz, para dentro da morada das musas, não mais como objeto de “história natural”, mas como objeto de “humanidade”, o artefato pertencente a esse homem que estaria próximo de alguma origem, de alguma linguagem que pudesse formar laços. O problema que o próprio contato com o museu e com essas origens pode colocar ao próprio indivíduo que (se) escreve é não apenas o das origens do homem, que radica na linguagem, mas também o das origens de si, compulsivamente perseguidas na escrita memorialística. No entanto, tanto na investigação etnográfica, quanto no limiar memorialista do

Modernismo, o problema com que terá de se defrontar – e que gerará tensões e hesitações visíveis nas próximas partes – é a de que radicar essa origem na linguagem é de antemão pô-la em um vazio, uma vez que a linguagem não é plena de sentido por si, mas, antes de mais nada, um nada. E quando não há mais por onde se lidar com o vazio desse nada, quando ele se mostrar não-preenchível, é que o problema da imagem aparecerá, e instará uma resposta não necessariamente possível de se dar.

3 RUMO À NASCENTE: TIETÊ E OS CAMINHOS DA ORIGEM

“O que eu desconhecia é que na base de toda introspecção há o gosto de contemplar-se, e que no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido.”

(Michel Leiris, *A idade viril*)

O tempo todo, ao longo deste texto, lidamos com os limiares entre história e ficção, entre o vivido e o inventado, entre a escrita autobiográfica e a escrita ficcional, entre a própria possibilidade de reconstrução de uma experiência e, no colapso da possibilidade da narrativa, da construção de uma ficção de ficções em torno da figura de Paulo Duarte justamente como figura de fissura, figura de contato. Dessa forma, direciono-me à crítica literária como uma fonte para repensar o problema da origem, questão com a qual também se confronta Claudio Magris diante das calhas que formam o Danúbio.

Data de agosto de 1959 a primeira colaboração de Massaud Moisés como crítico literário na revista *Anhembi*, em seu número 105, com uma apreciação sobre *Machado de Assis e o realismo*. O crítico uspiano viria a se tornar colaborador frequente do periódico dirigido por Paulo Duarte, nas páginas da seção *Livros de 30 dias*, a qual não só se dedicava à resenha dos recentes lançamentos editoriais, como também a ensaios mais ou menos alentados a respeito de problemas literários não necessariamente derivados de livros brasileiros. As preocupações do crítico, sintomáticas do modelo em que se insere, qual seja, o funcionalista, manifestam-se já nos títulos dos textos que publica naquela revista, antes mesmo de ser o conhecido catedrático que viria a se tornar. Já nesse momento, Moisés está formulando problemas como regionalismo, realismo e confissão, todos derivados de uma fé na possibilidade de pôr limites, de delimitar fronteiras inegáveis entre o que se pode entender de um lado ou de outro de um par opositor, tome este as cores de nação-região, particular-universal, real-irreal, verdade-mentira. Isso, sem dúvida, marca um lugar de poder para quem se alça ao patamar de enunciador dessas verdades, para aquele que, acreditando-se em um grau zero da enunciação (ou da ideologia, segundo Slavoj Žižek⁴³), alça-se a pôr “as coisas em seu devido lugar”⁴⁴.

⁴³ E esse lugar, o que se acredita fora da ideologia, é, por sua vez, o mais ideológico de todos, pois pretende para si o estatuto da enunciação da verdade. (Cf. ŽIZEK, 1996)

Da mesma maneira que trabalha com as categorias políticas já arroladas, por duas vezes, em *Anhembí*, Massaud Moisés preocupa-se com o problema da “confissão”: uma delas se dá quando pretende abordar a poética de Ribeiro Couto (n. 129) e a outra quando pretende traçar o panorama *Do confessionalismo e do memorialismo na literatura brasileira* (n. 125). Ali, como convidado de Paulo Duarte a colaborar em sua revista, o crítico elabora a teoria de que a confissão e a memória seriam partes de uma espécie de “espírito romântico”, e, tendo seu olhar enviesado para a consideração de um determinado espectro de modernidade, qual seja, o Romantismo e as matizes liberais que derivam no Modernismo autonomista, acaba por redundar na definição de que toda literatura é “confissão”. A palavra por si só traz um resquício de culpa: derivada do latim *confessio* (declaração, reconhecimento dos pecados), não só em termos católicos está ligada a uma prática de “purificação” ou de “conversão” (de um retorno ao Pai, portanto, para um expurgo), ou ainda, a uma enunciação consciente de uma falha (que talvez não considere que a própria falha é a possibilidade de aparição do que não pode ser dito, daquilo que a linguagem nunca poderá representar) que eternamente remeteria a um pecado, ao “pecado original”, à fuga ao mandamento do pai que, por outro lado, gera o “não” do pai: a expulsão do Éden, a condenação às dores do parto e todas as máximas bíblicas sobre a transgressão de Adão e Eva. De alguma forma, se seguirmos a premissa de Massaud Moisés, toda a literatura moderna seria filha de Santo Agostinho e de suas *Confissões*, e, dessa maneira, seria uma modalidade de construção de “filhos

⁴⁴ Raul Antelo, em *Lindes, limites, limiares*, assinala que a palavra “fronteira” deriva do latim *frons, frontis*, donde também “afrontar” e “confrontar”; isto é, no bojo da própria delimitação, está não só a ideia de uma obstrução, de uma objeção, como também de um conflito, do motor da guerra. “Há, por trás deles, uma política do saber que *confronta* e submete à crítica a noção de modernismo, o que não quer dizer, necessariamente, abandonar a modernidade, senão, pelo contrário, devolver a esses conceitos sua possibilidade, uma vez que preservar acriticamente o modernismo abre-lhe as portas ao mais desastroso neo-conservadorismo, [...] uma política que postula, sem trégua, um retorno acrítico e nostálgico ao passado, a mesma que, na América Latina, se traduz em enrijecidas oposições binárias e metafísicas.” (ANTELO, 2009)

pródigos”, os quais transgridem e depois se veem obrigados a buscar a remissão e o retorno ao pai⁴⁵.

Sob o signo da confissão, Massaud Moisés dirá não só que as manifestações literárias do Romantismo brasileiro comportam-se como “traduções do indivíduo” (tomado sempre como autocentrado e consciente de si, e ainda, tomada a tradução como a possibilidade de um dar a conhecer idêntico ainda que numa mudança instaurada pela linguagem, o que se poderia dizer impossível, dado que através dela justamente o indivíduo devém-outro), como dirá que Machado de Assis e Raul Pompéia operaram uma “confissão em sentido alto” ao apresentarem sua “visão pessoal do universo” em obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *O Ateneu*. É evidente que sua leitura não consegue desvincular-se da procura de uma verdade última da obra na vida do autor, ou seja, que sua operação de leitura é também ela uma forma de reencaminhar o texto (vivo e proliferante) ao pai, à *autoritas*. Ainda que curiosamente nem mesmo a poesia, que seria lida pela clave do lirismo, escape a essa dinâmica de leitura, a prosa é que é tida por Moisés como o grande “veículo da expressão lógica memorialista”; essa memória, entretanto, é lida como uma espécie de evasão, numa bipolaridade como que irresolúvel. Assim sendo, menos do que (inscrição na) linguagem, (no) presente, menos do que como marca, a escritura da memória, para o crítico de *Anhembi*, é vista da seguinte forma: “Sempre a memória, mergulhada na duração, a reduzir o ser que lembra a uma ausência dos dias presentes, e a uma presença nos dias ausentes.” (MOISÉS, 1961, p. 560)

O caso é que, anos depois, em 1974, seria lançado o primeiro volume das *Memórias* do próprio diretor da revista em que Moisés lança

⁴⁵ O tema do filho pródigo não só seria frequente nos escritos de Murilo Mendes, que inclui em *O visionário* (publicado em 1941) e em *Sonetos brancos* (escritos entre 1946 e 1948 e publicados em *Poesias*, de 1959) dois poemas que levam a parábola bíblica por título, mas também é visível na leitura que Silviano Santiago faz de Carlos Drummond de Andrade, já a partir de 1976, que o põe entre os polos Robinson Crusoe (matizado para Marx nos anos 80, nas páginas do *Folhetim: Entre Marx e Proust*) e Marcel Proust, ou seja, entre a fuga de casa, da ordem patriarcal e a descoberta do mundo (*A rosa do povo*, exponencialmente) e o retorno à memória, à infância e ao domínio do pai (*Boitempo*). (A esse respeito, cabe citar as reflexões de Maria Lucia de Barros Camargo em *Silviano Santiago, leitor de Drummond*, texto apresentado no Colóquio Pós-Crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2006.)

suas apreciações a respeito do memorialismo como uma tendência egotista, solipsista e solitária que dominaria não só a memorialística, como a literatura (imaginando esta como um campo autônomo, que pudesse ser separado inclusive da memorialística). Seria o caso, pois, de ensaiar uma leitura dessas memórias menos como fruto de uma “mania psicanalítica”, libertadora de traumas, angústias e complexos, tal como entende Moisés a escrita memorialística, menos como evasão, nostalgia e desejo de presença no passado, do que como possibilidade de presença *do* passado, este que nunca se ausenta, para encontrar interlocutores que permitam outra leitura não só de Paulo Duarte na modernidade, como também da própria modernidade. Como procurar, a partir da trajetória do próprio Paulo Duarte, outros interlocutores (que não o próprio Massaud Moisés ou outros de tendência autonomista-modernista) que permitam uma leitura não da ordem genética, cronológica e ratificadora de uma verdade ou da possibilidade completa de um “testemunho” na sua própria escrita de memórias, dado que a possibilidade de testemunhar morreu justamente com aquele que experienciou o horror? Como fugir à leitura dos liberais, como Duarte? Uma possibilidade seria a de procurar ler justamente o que faz com que Duarte ocupe um lugar *entre*, na tensão entre o liberalismo dos modernistas com que convive e os interlocutores com quem trava contato e que estabelecem a possibilidade de uma saída da modernidade? Por fim, como ler, em Duarte, o problema da origem não mais como inequivocidade determinadora de um sentido, de uma verdade, mas como ausência, como equívoco, como eterno retorno? Trata-se de tentar fugir da leitura de Clement Greenberg, em *Vanguarda e kitsch*, para o binômio forma-função, em que a função é depuração da forma, para procurar uma saída do Modernismo sem abandoná-lo, ou ainda, sem criar outro binômio inventando um “contra-Modernismo”, mas reinventando-o, disseminando novas ficções que permitam ler suas forças em tensão, apaziguadas em nome da primazia da leitura formal-funcional.

Memorialista contumaz, Duarte não se contenta apenas com um volume de memórias: publica dez, cada um deles dotado de um subtítulo. Detenho-me no primeiro deles, intitulado *Raízes profundas*⁴⁶.

⁴⁶ É mister notar não só que o primeiro volume das *Memórias* é prefaciado por Érico Veríssimo (amigo de Paulo Duarte, que colabora com a revista deste em seu primeiro número com o conto *Os devaneios do general*) como também os nomes que vêm na orelha do livro: destacaria, especialmente, os nomes de Drummond, Cassiano Ricardo e Jayme Cortesão; este último, historiador das bandeiras e da passagem jesuítica pelo Brasil, afina-se em

Se a memorialística rendera francos frutos no Brasil, entre os quais seria possível arrolar, com Massaud Moisés, Taunay, Oliveira Lima, Joaquim Nabuco e Medeiros e Albuquerque, para não citar Pedro Nava – que ficaria conhecido como o “maior memorialista da literatura brasileira” com seus seis volumes (que quantitativamente não excedem os dez de Duarte) –, caberia citar ainda outros tantos frutos no plano do romance que trariam as “memórias” em seu título, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, a *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Entretanto, a busca da “raiz” remeteria ainda a outra fortuna crítica no Brasil, que, em suma, seria a da elaboração da ausência da origem: por um lado, em *Macunaíma* (1928), encontramos a máquina lúdico-paródica da invenção do sem-caráter; o viés levaria a uma elaboração melancólico-crítica do problema da interpretação do Brasil, na teoria do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936); ou ainda, ao lamento da ausência da infância de nossa literatura no Antonio Candido da *Formação da literatura brasileira*. Ainda que em termos diferentes, porém não muito distantes, dar-se-ia a leitura do problema enunciada por Silviano Santiago em *As raízes e o labirinto da América Latina*, que faz notar que tanto a leitura de Holanda quanto a de Octavio Paz em *El laberinto de la soledad* alicerçam-se na literatura, tomando a ela o conceito de “representação”, de “reduplicação”, ou seja, da possibilidade de delimitar uma identidade advinda da “cultura da personalidade” que Sérgio Buarque nota paradoxalmente marcar a “originalidade comunitária”. É ainda Silviano quem nota que

Em prosa erudita, escorregadia e luxuriosa, *Raízes do Brasil* é, na década de 30, o complemento épico cosmopolita, indissociável e indispensável ao *parti pris* nacionalista que a rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a coletânea

muito com o ideário liberal que perpassou Duarte e muitas das leituras dele feitas até hoje. É interessante, por outro lado, verificar que, quando, antes de iniciar suas memórias propriamente ditas, Duarte pensa o porquê de realizar a escrita memorialística, deduz que deve explicitar as “razões pelas quais viveu” e cria um panteão memorialístico que passa por Santo Agostinho (o que nos remete novamente ao já citado problema da “confissão”, do retorno à casa do pai e da remissão dos pecados), Churchill e Kipling (típicos da cartilha de um liberal), além de Saint-Simon (o socialista utópico, em consonância, talvez, com as ideias de “socialismo democrático” que tanto Duarte professou), Amiel e os Goncourt (outros memorialistas de larga fama).

de poemas *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, representaram na década de 20. Em se tratando de nação brasileira, há raízes e raízes, quis dizer Sérgio aos pares. (SANTIAGO, 2006, p. 101)

Percebe-se que se, por um lado, Santiago valoriza a dimensão criativa (ou ficcional) da escrita de Sérgio Buarque ou de Octavio Paz, por outro, ao usar a noção de *complemento*, emprestada a Jacques Derrida, parece recair no pensamento de que poesia e ensaio poderiam configurar uma imagem totalizante do Brasil, qual seja, a gestada pelo Modernismo. (Além disso, é notório que o procedimento pasticheiro da escrita oswaldiana em *Pau-Brasil* introduz uma dimensão da ruína na escritura da nação que serve de ponto de fuga a máquinas totalizantes como *Macunaíma* ou *Raízes do Brasil*.) O que pretendo, entretanto, não é introduzir Paulo Duarte e suas “raízes” como outro complemento dessa mesma máquina, mas procurar as cunhas que sua escritura permite introduzir nela. Como recombinar os fragmentos a partir de uma escritura que, mesmo procurando a raiz, acaba resvalando para o vazio da arca da aliança, para a impossibilidade de determinar uma origem inequívoca de si mesmo? Ou ainda, como, na montagem de uma genealogia do homem, na busca do que possa servir de mais singular para definir o humano, ou definir-se como ser humano, justificar ter vivido, se, ao fim e ao fundo, a inequivocidade da origem é inatingível e a origem acaba sem fundamento, sendo tocável apenas no que dela sobrevive e retorna?

As *Memórias* abrem-se, pois, com as *Razões de defesa por ter vivido*. Ali, inicialmente, Duarte (1974, p. 1) discute a necessidade de escrevê-las, e o faz por não se julgar um amnésico, “no sentido de possuir e não no de ter perdido o próprio passado”. Julgando-se, pois, dono do passado, é que começa seu empreendimento; entretanto, de alguma forma, é possível pensar que a maneira como seu arquivo hipermnésico se arma o trai, no sentido de que extravasa aquilo de que poderia se considerar dono, como sujeito que se julga pleno. A esse esforço desesperado de registro soma-se a iniciativa confessa do ficcionista, na medida em que o décimo volume das memórias é publicado inicialmente como romance e apenas incorporado à série *a posteriori*. Todavia, é justamente pelas assombrações que a possibilidade de dizer tudo de si se trairá, ou ainda, proliferará além do que se pretende dizer, dada a faculdade rizomática da linguagem de trair a raiz. Duarte escreve com a fé de que o registro pessoal possa servir, para além do documento, para contar a história: nesse sentido, mais do

que documento, seria a memorialística uma tentativa de testemunho. Todavia, temos um paradoxo, se pensarmos que as reflexões de Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2002a) apontam justamente para a impossibilidade do testemunho efetivo, pois aquele que poderia testemunhar já atravessou o limiar entre o humano e o inumano: tornou-se fantasma, está além da linguagem.

Dessa forma, ao registrar as memórias, menos do que documentar ou afiançar a verdade sobre uma época, sua “psicologia social e humana” ou conseguir a “catarse torrencial do espírito crítico traduzindo toda a inquietude de um século”, o que Duarte consegue, ao escrever(-se), é arquivar(-se). E com Derrida, em *Mal de arquivo*, podemos entender que o arquivo é a possibilidade não apenas da preservação da memória, uma vez que é depositário de um armazenamento, de uma *impressão*, mas também, como fenômeno de escrita (como escritura) é remédio e veneno da memória. O arquivo é também uma forma de poder: é um lugar e porta uma lei. Para Derrida, “o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkhêion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.” (DERRIDA, 2002, p. 12) O poder de guardar e interpretar os documentos, de interpretar o tempo e de perquirir as raízes é consignado por Paulo a si mesmo, apenas: Veríssimo, como autor de prefácio, é seu leitor, é apenas quem o antecipa (ou o afiança). O princípio nomológico dessas memórias, entretanto, nos abre caminhos para pensá-las não só como uma biografia, ou como uma vida que se julga importante ao ponto de ser preservada, “conservada”, mas justamente como uma espécie de “museu imaginário”, como habitação de fantasmas⁴⁷ em que encontraremos não apenas o próprio Duarte ou a narrativa de um sujeito pleno, que (se) possa (se) determinar a partir de uma origem ou das marcas da infância, ou ainda, a hermenêutica de um sujeito, ou sua genealogia, na medida em que muito se fala do pai e do avô, mas justamente, os espectros com os quais poderemos ensaiar a

⁴⁷ De alguma forma, o museu é, em seus inícios, uma habitação fantasmática, ou ainda, povoada por algo além da matéria. Sendo morada das musas, filhas de Mnémossine, a memória, a eles se levavam objetos de valor e oferendas nesses templos, os *Museion*; a isso se coaduna o fato de que o elmo do saber era detido por Atena, que teria ensinado ao homem o saber das “coisas antigas”, o que já nos liga, no nascimento grego do termo que viria a nomear tantos institutos no presente, a maneiras, para além de matérias. (ALCÂNTARA, 2007, p. 70)

desconstrução dessa mesma possibilidade de explicar, ou ainda, o sentido da *explicatio* como *pli*, como dobra.

3.1 PORTUGAL ASSOMBRADA

O que se esperaria de uma ordenação das memórias que permitisse pensar uma gênese e um desenvolvimento, ou ainda, a origem como determinadora de um futuro, seria um ordenamento que acreditasse na vida como processo linear, de ascensão, ou no tempo como passível de uma ordenação causal e linear. A primeira traição de Duarte a esse princípio vem justamente daí: ao invés de partir da infância, suas “raízes” começam a ser pensadas a partir da experiência do fracasso. Com efeito, a primeira impressão registrada é a do exílio em Portugal, que marcaria a “primeira visita” de Paulo Duarte à Europa. Alinhado ao movimento tenentista de 1932, o qual tentou a contrarrevolução em relação ao Estado Novo (e é digno de nota que, em nome de um projeto de modernização, alguns dos liberais paulistas se juntem aos militares para tentar deter o avanço do populismo getulista e instaurar outra ordem, imperativo que aí não deixa de existir), Paulo Duarte acabe, juntamente com Armando de Salles Oliveira, Júlio de Mesquita Filho e outros condenado à expatriação e, *depaysée*, comece a registrar não apenas seu cotidiano de exilado, mas também, a marca que nele fica impressa das visões do desterro.

Logo que desembarca em Lisboa, Paulo Duarte contempla a paisagem sem se sentir, no entanto, fora da terra: pelo contrário, afirma sentir que aquela paisagem lhe é familiar, como se a conhecesse de antes de nascer, e encontra-se com a primeira das imagens que povoa seu imaginário português: o Velho do Restelo, motor do soneto que escreve e mostra a seus pares, exponencialmente, a Guilherme de Almeida, que seria o “poeta de 32”.

Bem reconheço em tudo quanto vejo
um quadro ancestralmente familiar,
casas brancas franjadas de andejo,
na gente, o mesmo jeito de falar.

O Restelo me lembra o sertanejo
que, entregue a Deus, deixava o velho lar:
não são as naus, largando a foz do Tejo,
bandeiras que saíam para o mar?...

Umbrais de pedra, estilo português,
mostrando-me um país já conhecido,

embora o visse da primeira vez.

E acorda em mim o maternal poder
da lareira em que eu deva ter vivido
muitos séculos antes de nascer!... (DUARTE,
1974, p. 14)

Por mais de uma vez, ao longo de seus escritos, Paulo Duarte confessa não estar Camões entre seus autores preferidos: desde a infância cronológica, no relato das *Memórias*, em que o Quixote lhe desperta mais a atenção que os *Lusíadas*, até na correspondência com Mário de Andrade, na qual ironiza ter sido um dos dois únicos brasileiros que leram *Os Lusíadas* inteiro (o outro teria sido Rui Barbosa). O poema, para Duarte, é um desenvolvimento do verbo “relembrar”, donde a literatura como trabalho da memória, ou ainda, inscrição da memória em linguagem, ficção em segundo grau. Nesse sentido, o fantasma do Restelo aparece como uma imagem sobrevivente que remete a outra, e também ele fala para fora de seu país: da mesma maneira como descvera da busca de Fama e Glória do navegador português, o velho, ali pousado à foz, é a imagem da descrença no destino bandeirante, o qual se, por um lado, havia logrado desbravar o Brasil e aumentar as fronteiras de Tordesilhas, por outro, agora, era necessidade especular de contemplação para o resgate de um orgulho perdido pelo malogro da Constitucionalista. Por outro lado, reconhece-se noutro lugar, ou ainda, olhar a paisagem não como algo novo, mas como permeada por sobrevivências conhecidas d'além-mar. Nesse sentido, no primeiro contato, a paisagem portuguesa, menos do que mãe da paisagem brasileira, é motor de uma energia a ser despertada: a energia do passado no presente, dos tempos sobrepostos. A pedra, o umbral e o azulejo, prenhes de fantasmas, serão a matriz da mirada anacrônica de Duarte para sua própria vida, ou ainda, para encontrar além-mar, menos do que o pai, um correspondente.

É intenso, ainda, no tráfego por Portugal, e no restante de sua passagem europeia, o contato de Duarte com os museus. O primeiro deles a aparecer nos relatos é o Museu Arqueológico do Carmo, “monumento gótico quase inteiramente destruído pelo terremoto de 1755”. O que antes fora um convento carmelita, após a catástrofe que marca profundamente a modernidade, é, agora, ruína convertida em museu; aqui desponta a preocupação de Duarte com o problema do patrimônio, o qual, como vimos, em seu retorno ao Brasil, e durante seu exercício de deputado, a partir de 1934, e posteriormente através de

Rodrigo de Mello Franco de Andrade, desdobrar-se-ia na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. E o apelo dos fantasmas aparece pela primeira vez com o túmulo de D. Fernando I, “Um crucifixo de pedra, primitivo, com um delicioso Cristo retangular, grosseiro, lembrando os monstregos que se vendem em Pirapora. Me deu saudades do Mário de Andrade e do Sérgio Milliet.” (DUARTE, 1974, p. 16) As formas ditas “primitivas”, por um lado, lembram do artesanato mais grosseiro e interiorano, mas, por outro, remetem ao próprio Modernismo, numa indecidibilidade entre a arte e o artesanato, entre a vanguarda e o kitsch⁴⁸, ou ainda, entre o objeto de uso (a urna funerária) e o objeto de culto (ou de arte). Por outra, ainda, o morto cuja cripta apela aos sentidos não é senão o rei conhecido por ser o Formoso, que se, por um lado, tinha franco apelo popular, por outro, era belicamente desastroso, inconstante e de fraca moralidade, defendendo aquele que melhor lhe conviesse. Lembrar de Mário e Milliet diante da tumba de um protopopulista é, por um lado, um apelo ao primitivo da arte e à ligação do modernismo não apenas com o popular e o ancestral, por um lado, mas, por outro, o desejo festivo do féretro do patriarca com o qual tantos modernistas fariam o “pacto”: Getúlio Vargas. Cabe lembrar, ainda, a maneira como Sérgio Milliet fixa no gótico (estilo das arcadas que Duarte então visitava) o início de uma decadência das artes que se estenderia por toda a modernidade, em *Marginalidade de pintura moderna* (1942).

O próximo museu a se manifestar é o Museu de Arte Contemporânea, dito Museu do Chiado, que em 1911 fora separado do Museu Nacional de Arte Antiga e transferido para o Convento de São Francisco. Ali desponta seu fascínio pelos retratos, especialmente pelos de Columbano (Bordalo Pinheiro), o qual pintou, entre outros, o retrato de um dos companheiros de viagem mais citados por Duarte ao longo de

⁴⁸ Limites que para o já citado Clement Greenberg, ou mesmo para Mário de Andrade, num texto como *O artista e o artesanato*, estariam muito bem definidos; Duarte, não sendo o “grande artista”, mas antes um homem de políticas culturais que transita entre artistas, e escrevendo cerca de 40 anos depois de passar pelas experiências européias, pelo MoMA e pelo Musée de l’Homme, talvez esteja mais propenso a se fazer a pergunta sobre o porquê de a realização do dito “primitivo” ter por morada o Museu de História Natural e o aproveitamento vanguardista dessas mesmas realizações ir parar no Museu de Arte.

sua estada portuguesa: Eça de Queiroz⁴⁹. Este último, aliás, mostra-se como predileção literária para Duarte mesmo em relação a Shakespeare e Machado de Assis: os dois últimos seriam “necropsiadores”, a seu ver, ao passo que encontrava “vida” nos tipos criados por Eça. Vide, a esse respeito, o juízo de que *Otelo e Desdêmona*, de Muñoz Degrain, que, diferentemente da excelência dos retratos de Columbano, é “grandioso, precioso, rebuscado [sic]” e remonta aos salões de barbearia do interior de São Paulo; do mesmo modo, detrata a pintura de José de Brito, da qual só salva o pé de um torturado retraído à aproximação de uma brasa. Entretanto, ao comparar essa mobilidade com a anormalidade de um reflexo de Babinski, normal apenas em crianças de idade inferior a dois anos, fica claro que seu juízo de valor em relação a esses pintores é negativo e que sua predileção recai sobre pintores que se aproximam de matrizes como Degas e Manet. E entre os escultores, é justamente a imagem da mulher fatal e o fantasma do profeta que o atrairão: *Salomé*, de Francisco Santos, é a escultura preferida de Duarte. Na referida escultura, “histórica”, a concubina bíblica beija a cabeça cortada de João Batista. De alguma maneira, aí se anuncia o que na França se passaria com Duarte, de modo a pô-lo num lugar entre: o contato com Caillois e outros próximos ao grupo de *Acéphale*⁵⁰. Essa

⁴⁹ Aby Warburg notará que “Las fuerzas motrices de un arte viviente del retrato no han de buscarse exclusivamente en el artista; es necesario tener presente que entre el retratista y la persona retratada se establece un contacto íntimo que, en toda época de un gusto más bien afinado, hace nacer entre ambos una esfera de relaciones recíprocas, de freno o de impulso.” (WARBURG, in BURUCÚA, s/d, p. 20). É num jogo constante de marcas que se inscreve a escrita da história da arte: das marcas do retratado sobre o retratista, das marcas desse objeto sobre Duarte os contemplando, das marcas de cada contemplação de Duarte sobre quem o lê. O trabalho é uma espécie de necromancia: “sobreviven en el Archivo las voces de los difuntos, y la piedad del historiador tiene el poder de volver a conferir um timbre a las voces inaudibles, si no desdeña la fatiga de reconstruir la unidad natural de la palabra y de la imagen.” (Ibid., p. 21) Trata-se de dar voz ao morto, mas o morto, como cadáver em retorno, volta diferido, justamente por aquele que lhe dá voz fora da repetição estéril do espetáculo. O problema talvez seja, justamente, a possibilidade de postar-se nesse “fora”.

⁵⁰ Não pude encontrar elementos para fazer afirmações sobre as relações de Paulo Duarte com o próprio Georges Bataille, idealizador de *Acéphale* e *Documents*. Todavia, é notório que Roger Caillois colaborou com a revista *Anhemi*, publicada por Paulo Duarte nos anos 50-60, com textos sobre o

experiência descentra não só seu pensamento como também o lugar em que sua leitura pode se operar: não apenas um liberal, não apenas um marioandradino, mas uma figura de trânsito, de movimento, de fluxo: um rio, pois.

Eça de Queiroz, protótipo do dândi, surge como um ídolo “brasileiro” (mas não português) nas reflexões de Paulo Duarte andando pela Lisboa dos anos 30, que via a ascensão de Salazar. Anos mais tarde, nas páginas de *Anhembí*, lamentar-se-ia o fato de que o filho de Eça, Antonio d’Eça de Queiroz, estaria construindo uma imagem conformista e clericalista do pai favorável ao regime salazarista, através da publicação de um volume intitulado *Desafronta à memória de Eça de Queiroz*, resenhado pela revista em seu primeiro número, de dezembro de 1950, sem assinatura. E é quando sai de Lisboa que Duarte mais se afronta com aquele que deixara de herança não apenas uma escritura “do humano”, mais do que de Portugal; dessa forma, mesmo quando vai ao encontro do que poderia ser lido como a mais profunda raiz do Brasil, o “arbusto de onde brotou o galho”, para retomar a metáfora de Antonio Candido, Duarte, entre as pedras, está acompanhado de fantasmas, os quais, a partir da pedra, afirmam-se como sobrevivências: insistindo em não se inscrever, não cessam de se performar em aparições.

Já tendo aparecido na conversa com Júlio de Mesquita Filho, Eça de Queiroz povoa a viagem a Sintra⁵¹; com efeito, não só é autor de *O mistério da estrada de Sintra*, narrativa que também tematiza o problema de um cadáver cuja morte não é certa, ou seja, de uma vida

problema do jogo, da guerra e da medusa. *A guerra cortês*, texto que dialoga com as teorizações de Walter Benjamin sobre o Barroco e com Baltasar Gracián (lido por ambos), circulou no Brasil antes mesmo que na França. (A respeito das relações entre Benjamin e *Acéphale*, há não apenas o consagrado *Homo sacer*, de Giorgio Agamben, como certa fortuna crítica, da qual destaco *Limiares: entre a potência e o fragmento em Walter Benjamin*, de Susana Scramim, ou, da mesma autora, no v. 9 n. 14 do *Boletim de Pesquisa NELIC*, *Entre a potência e o poder: Walter Benjamin e Roger Caillois*, acompanhado do texto de *A guerra cortês*, por mim recuperado).

⁵¹ “[...] eu ia refazendo aquela viagem descrita nos *Maias*, revendo as charnecas do percurso e pensando também nos trechos dos *Mistérios da Estrada de Sintra*. O Palácio de Sintra é um encanto, com a sua sala dos braços [sic], onde D. Manuel I, mandou pintar aquele teto enfeitado de emblemas heróicos. ‘Com estas e outras, tais devem ser conservadas, pois com esforços e leais serviços foram ganhadas.’” (DUARTE, 1974, p. 24.)

póstuma, mas ainda leva os personagens d'*Os Maias* a Sintra, lugar onde fica o palácio do rei que governava Portugal à época dos descobrimentos, D. Manuel I. Ao desdenhar o brasão dos Monteiros, Duarte, ainda que tenha que recorrer até mesmo à história do avô para montar suas “raízes profundas”, cria uma fissura em sua própria preocupação genética. Por outro lado, ao encontrar o brasão da família em um prédio que sobrepõe tempos, ou seja, que organicamente concatena estilos e que impede uma dedução de pureza, ou de origem, a perquirição de passado do próprio Duarte acaba projetada em direção ao presente, tempo anacrônico que é sobreposição de todos os tempos. A morte involuntária da estrada de Sintra é a de um inglês, o qual foi dopado por ópio: trata-se de um limiar entre o entorpecimento dos sentidos e o inenarrável, a experiência que estabelece o limite do que não se pode mais narrar, de onde a linguagem falta.

E Eça é quem continua a povoar o imaginário, ou ainda, a construir o “museu imaginário” no contato com os outros museus. Ao visitar o Museu das Janelas Verdes, a primeira coisa que chama a atenção de Duarte é pensar que ali deve ter sido localizado “o Ramalhete”, casa povoada pela vida trágica da família Maia a partir de 1875. Tratar-se-ia da casa conhecida em todo o bairro das Janelas Verdes “pela *casa do Ramalhete*, ou simplesmente o *Ramalhete*. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o *Ramalhete*, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica que competia ao reinado da sra. D. Maria II” (QUEIROZ, 1997, p. 1041). Menos do que aproveitar as mostras da pintura europeia que arrola, quais sejam, o panteão renascentista italiano, ou ainda, os pintores espanhóis, alemães e flamengos, Duarte (1974, p. 29) “procurava localizar todas as peças do solar de Afonso da Maia e parecia-me até estar vendo as personagens, cujas sombras a minha fantasia via desfilar por ali”. Se o museu, como morada das musas, queda esvaziado da genealogia da arte europeia e da pretensa filiação “nacional” que ali poderia encontrar um brasileiro, novamente, como paço dos mortos, é ele também o espaço do imaginário, ao qual o próprio Duarte deveria retornar, como ele próprio considera, mas jamais poderia deixar de abrigar a fantasmagoria (o fetiche, ou ainda, a impossibilidade do toque ou da apreensão plena), a projeção não só do sujeito sobre o objeto ou do objeto sobre o sujeito, mas ainda, aquilo que não cessa de não se inscrever.

Duarte ainda retornaria ao poema que escrevera quando de sua chegada a Lisboa para pensar, novamente, que o Restelo evoca as navegações⁵² e um possível pensamento das raízes, não mais suas, mas do Brasil, no que voltaria à potencial conjunção complementar com Sérgio Buarque, Mário de Andrade e o Oswald incluído por Silviano Santiago na citação já feita. Entretanto, o mesmo D. Manuel que se tornaria célebre pelo espírito das navegações, como Duarte não deixaria de notar, é o responsável pela construção de uma catedral, e ainda, era devoto de São Jerônimo⁵³. Este santo é tido como o padroeiro dos tradutores e dos bibliotecários, bem como das secretárias; em suma, não só dos organizadores (hierárquicos) e dos escreventes, como ainda, daqueles que operam a travessia entre registros, e fazem o mesmo devir um mesmo-outro. Jerônimo era ciente do fato de que traduzir era uma tarefa impossível; nesse sentido, defendia-se de antemão, ao traduzir ao latim os textos sacros e estabelecer o texto da *Vulgata*, e era ciente do fato de que a tradução podia gerar as moedas falsas: “de modo que o leitor cauteloso, depois de ter lido as diversas explicações e conhecido numerosas opiniões para aceitar ou rejeitar julgue qual seja a mais fidedigna e, como um perito de câmbios, rejeite a moeda falsa” (SÃO JERÔNIMO, apud BENTO XVI, 2009). Entretanto, mais do que isso, caberia afirmar que toda tradução (e todo texto, com Baudelaire, o poeta da moeda falsa, na leitura que faz Derrida em *Donner le temps*) é uma moeda falsa, cujo valor, ao fim e ao fundo, é inafiançável. Essa aproximação de Duarte ao mosteiro de São Jerônimo⁵⁴ (e por

⁵² Se haveria de pensar uma via transversa pela qual o tema chega a *Anhembi*, tratar-se-ia de pensar, antes da questão portuguesa, as aparições de Cristóvão Colombo, que seria tema de uma peça de Claudel a ser encenada pelo desterrado Jean-Louis Barrault em terras brasileiras, ou ainda, reaproveitado no âmbito neobarroco latino-americano por um autor como Alejo Carpentier.

⁵³ E São Jerônimo, como tradutor, é tentado pelo diabo, portador da luz, o qual “todas as vezes em que aparece, tem cabelos loiros. Não sei se é coisa e água oxigenada ou se trata de um diabo alemão. Trabalho de Avelar Rabelo.” (DUARTE, 1974, p. 54.) A grande tentação, a grande “promessa de Satã” (para usar o termo benjaminiano da *Trauerspiel*) de um “alemão” potencialmente seria a razão, se pensarmos aqui um afastamento de Hegel.

⁵⁴ Mário de Andrade recebe cartão postal de Paulo Duarte com vista parcial do Mosteiro, tratando-o por “caríssimo”, datada de 28 de novembro de 1932, prometendo carta quando se instalasse em Paris. O cartão encontra-se disponível no acervo de Mário de Andrade no IEB-USP.

consequente ao santo) o levaria de encontro à impossibilidade de determinação da origem, ou ainda, à origem como tradução eterna, à gênese do culto cristão ocidental como eterno distanciamento de uma origem indizível, intraduzível, ou ainda, à possibilidade de nomear (e de criar com a linguagem) como possibilidade sequestrada a partir de Adão, o único que efetivamente pôde se valer da capacidade de nomear, e, por conseguinte, de criar com a linguagem, como afirmaria Agamben em *Infância e história*. Com efeito, para Paulo Duarte, os “Jerônimos” seriam uma espécie de “torção”, diferida do gótico tal qual concebido pela cultura europeia, por inspiração do cordame das caravelas; nesse sentido, a viagem, como criação deste outro da barbárie que seria o Brasil, nasce permeada por um espírito contorcionista, ou ainda, pela tensão das forças, que vedariam o enclausuramento da “nacionalidade” numa forma, mas remeteriam o pensar (do país a partir do desterro, ou ainda, o pensar de Duarte) à força, à tensão indecível entre as ficções.

O fato é que Duarte acaba sendo arrebatado por esta catedral, o que o levará a escrever *O espírito das catedrais*, publicado em 1958. Se há aí um espírito que o move, ou ainda, que faz com que a pedra em que sobrevive o medieval o toque ao ponto de considerar que está diante de arte “moderna”⁵⁵, o efeito é parecido com o que Benjamin descreve ao aproximar Barroco e Expressionismo, justamente como artes da força, da torsão, do disforme, do *pathos*: “el espíritu del tiempo recurre a documentos de mundos espirituales que le son cronológica o espacialmente remotos para arrebatarlos e incorporarlos brutalmente a sus egocéntricas fantasías.” (BENJAMIN, 2006a, p. 253) E tendo notado a torção e se deslumbrado com os Jerônimos, Duarte os compara ao vinho, e, confessando-se “agnóstico”, considera que o Vinho seja Deus, numa franca aproximação com Baco (e com o dionisismo, ainda que se revele bastante comedido ao longo do que relata de sua vida) e

⁵⁵ “A primeira impressão que tive à entrada foi a de Arte Moderna, nas figuras, cabelos e barbas. Revelei isso a Sérgio Milliet, em carta que lhe enviei a 28 de outubro. Mas não era, era arte imortal, de sempre.” (DUARTE, 1974, p. 42.) Percebe-se aqui que o sentido de “arte moderna” empregado parece levar em conta apenas metade da arte de que falava Baudelaire ao tratar de Constantin Guys: o moderno seria o efêmero. A contraparte, eterna, é o que chama a atenção, ou ainda, a sobrevivência inscrita nas imagens, esse pano de fundo da cultura ocidental que insiste em sempre retornar é o que permite a Duarte reconhecer, ao travar seu contato com o medieval, ou ainda, com o “primitivo” de Portugal como possibilidade de raiz mais remota do Brasil, um elemento do “novo”.

com Nietzsche, por conseguinte. Essa dimensão gozosa da perquirição moderna entre as ruínas, entre os túmulos, acaba ganhando um terceiro elemento constelar com a embriaguez e a morte na afirmação de que a renegação do desejo erótico seria uma bobagem: nos azulejos do teto do refeitório está “aquela cena da bobagem insigne do filho de Jacó, repelindo a oferta deliciosa, do que queria dar a mulher de Putifar” (DUARTE, 1974, p. 40).

O roteiro seguinte, pelo interior de Portugal, leva Duarte à “Batalha”, fundada por D. João I juntamente com o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, em honra à vitória em Aljubarrota (1385). Sua fascinação pelo anterior à navegação, adotada como momento inaugural da narrativa do que se entende por Brasil, o leva de encontro aos fantasmas de permeio nessa outra possibilidade de origem, nessa arca da aliança prenhe de imagens, de fantasmagorias.

É que não são muitos os que conheçam a História dos portugueses, desde as suas origens. Ignora-se, em geral, a beleza que foram as três grandes dinastias: a Afonsina, a de Avis, e a Manuelina. O que se sabe melhor é da mediocridade da dinastia dos Braganças. Mas a decadência portuguesa não começou aí, começou um pouco antes, com D. João III que instalou a Inquisição em Portugal, e com D. Sebastião, jovem inexperiente e romântico, sem cultura e sem penetração, cercado por uma corte onde os medíocres já começavam a multiplicar-se. Daí por diante, Portugal começou a sofrer a opressão do garrote e da fogueira querendo matar a heresia, e da beatice de Filipe II depois, pretendendo matar as idéias. (DUARTE, 1974, p. 41)

Dom Sebastião, o tão tematizado Encoberto messianicamente tematizado ao longo de toda a literatura escrita em Portugal, a promessa de um futuro vitorioso ou da retomada da soberania, é visto por Duarte como uma promessa vã, uma vez que o declínio se dá a partir dele, ou ainda, por culpa dele. Duarte prefere, pois, os fantasmas da glória passada, de maneira algo nostálgica, do que o vazio de uma promessa de futuro que parece vã; nesse sentido, menos do que o afã da profecia, o paulista localiza em outro tempo, do qual restam apenas sobrevivências, um apogeu (no qual, entretanto, o próprio declínio está inscrito) que não

tornará a ser conquistado, mas que retorna por sobre ele como potência, como *impressão*, e deixa a impronta, a marca sobre o corpo tão forte que força sua entrada nas memórias antes mesmo da infância cronológica. Com efeito, a experiência de passar pela “Batalha” é descrita por Duarte como uma “tatuagem espiritual”, “estigma da beleza das glórias lusitanas”; cabe lembrar, aqui, das considerações de Carl Einstein (2011, p. 56) sobre a tatuagem:

Para além do corpo natural, a forma é esboçada pela natureza que tatuar reforça, e a tatuagem alcança sua perfeição quando nega a forma natural e a substitui por uma forma imaginária superior. Nesse caso, o corpo é, no máximo, tela e argila; ele se torna mesmo obstáculo que pode provocar o máximo de criação de forma. Tatuar-se supõe imediata consciência de si e consciência não menos forte da prática objetiva da forma. [...] A tatuagem não passa de uma objetivação de si mesmo, que consiste em exercer influência sobre a totalidade de seu corpo, em produzi-lo de modo consciente em público não unicamente como na dança, por exemplo, expressão imediata do movimento, ou como no penteado, expressão imóvel do movimento.

Mesmo que não se trate, assim como as tatuagens dos africanos que Einstein aborda, de uma marca deliberada de alguém sobre o próprio corpo, o apelo para a criação de uma “forma imaginária superior” a partir de um contato que o corpo sofre é relevante para se pensar que, para além da patrimonialização da pedra, o que se dá com Duarte no contato com as ruínas é a elaboração de uma ficção de si, de uma potência da arte para além do objeto, como possibilidade do indizível. E no cimento de todas as pedras, de todos os jazigos, a experiência doutra guerra, a glória por outra vitória, remota, em diálogo mudo com um conflito mundial que eclodiria anos depois.

Passando pelos túmulos, entre os mortos, Duarte encontra “sua infância”: a assombração de Afonso Domingues, personagem que o visita pelos escritos de Alexandre Herculano. Trata-se de uma figura sacrificial, do arquiteto que em nome de provar que sua estrutura tinha sustentação, morre de fome debaixo da abóbada para provar que ela não cairia. Assim sendo, Herculano se perfila ao lado de Eça como dois vestígios na caminhada de Duarte por Portugal. Digo isso pensando no

caráter vestigial não só da arte, como descrito por Nancy, como, ainda, para pensar de alguma forma que ambos são vestígio sobre vestígio, sobreposição operada por um olhar, pegadas marcadas na pedra. Nesse sentido, como resto de um passo, como resíduo sem matéria, “el residuo es su toque o su operación, sin ser su obra. O bien – tercera opción, en los términos que utilicé hace un momento – sería su *finalización infinita* (o su *infinalización*), y no la *perfección finita*.” (NANCY, 2008, p. 131) E se, ao falar do passo, Nancy não pode abdicar de uma referência a Derrida e a Blanchot, quem sabe outra figura da história (e da ficção, pois) portuguesa, que muito toca a Duarte, seja necessário ora introduzir para amarrar as pontas dessa primeira constelação.

Quando chega ao mosteiro de Alcobaça, após fazer novo elogio ao historiador e ficcionista romântico que foi Alexandre Herculano, que “desbastou a história portuguesa, tirando-lhes os bugalhos da fantasia e das superstições”, diferentemente das “patriotadas” escritas pelos monges daquele mesmo convento, Duarte (ele próprio escrevendo uma história permeada, de alguma forma, por “fantasias”, como o romântico que elogia), detém-se, como de costume, sobre a história do lugar nos tempos das que julga as maiores dinastias portuguesas⁵⁶. Alcobaça é o palco não só da crueldade de *O monge de Cister* (e agora Herculano passa à frente de Eça no domínio da cena), mas também onde emergirá uma personagem que fascina profundamente Duarte: Inês de Castro. A visitação à figura da rainha post-mortem começa por seu cortejo, não narrado por Camões, mas registrado por Fernão Lopes. Inês, “executada” por ordem de Afonso IV, é parte de uma “romaria sinistra”, de um “cortejo negro”, o qual se seguiu à “cerimônia terrível do beija-mão do cadáver”. Sem se furtar a cada detalhe trágico da cena “psicótica”, a seu ver, Duarte descreve a maneira como D. Pedro I de Portugal, tendo em suas mãos os assassinos de Inês,

arrancou-lhes o coração, um pelo peito, outro pelas costas e mordeu, como um canibal faminto, aquelas carnes sangrentas e quentes, para que o castigo não ficasse incompleto. Não se tratava de um ato de requintada bestialidade, o coração era tido como sede de todos os sentimentos e o

⁵⁶ E que só existiria por ter sido salvo por Pombal, o mesmo responsável pela expulsão dos jesuítas do território brasileiro. Curioso: com uma mão, expulsa os jesuítas; com outra, salva um mosteiro de feição barroca aplicada sobre o gótico medieval e o gótico manuelino.

tenebroso psicopata queria atingir principalmente a fonte do seu doloroso desvario. (DUARTE, 1974, p. 51)

Duas cenas da modernidade acabam justapostas na experiência do contato com Inês de Castro. Por um lado, a experiência do toque do cadáver, que poderia remontar a Rembrandt e à *Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632), tido por muitos como um marco moderno, mas posterior mesmo às narrativas que transformaram Inês de Castro até mesmo em lugar-comum. Por outro lado, o cadáver, como vimos, é figura central da poética de Baudelaire, marco de uma teoria da modernidade que poderia ser desdobrada em Nietzsche no eterno retorno, que é o de um mesmo cadáver, o qual, com Mallarmé (*Tombeau d'Edgar Poe*), poder-se-ia dizer estar sendo eternamente transformado, diferido. Por outro lado, a cena da vingança de D. Pedro poderia remontar de alguma forma a toda a imagética antropofágica que permeou o primeiro momento da vanguarda brasileira, salvaguardada a diferença de que, menos do que incorporar uma virtude do devorado, o vingado quis destruir um pretenso sentimento que levara sua amada à morte. Inês pode ser, nesse sentido, imagem da própria literatura: não mais a matriz de uma interpretação ou promessa de uma imagem da nação, mas, cadáver levado em cortejo, caminhando para seu desaparecimento, como a literatura, para o Blanchot de *O livro por vir*: caminhando em direção a si mesma, ao silêncio.

Nesse sentido, poderíamos dizer que o trânsito de Paulo Duarte por Portugal aponta para a perquirição de uma arca que sabe vazia, cuja aliança só pode estar sempre em outro lugar: entretanto, o que realmente resta é o movimento, a energia, o nomadismo. Nesse sentido, sua busca pela origem seria ela própria desconstrução da origem, que se dá como ficção, como invenção, como morta, como a própria Inês de Castro, que poderia servir de imagem da literatura (morta, executada, caminhando para o desaparecimento em um cortejo e não no areal, deixando promessas emancipatórias, como D. Sebastião). Esses fantasmas, assim como o do avô e o do pai, que permearão as ditas raízes profundas, que são as da infância, podem ser pensados como sobrevivências, possibilidades de eterno retorno daquilo que só tem devir. Todas essas sobrevivências, todos esses fantasmas apontam, pois, para uma origem que não mais se dá como raiz, mas como pensava Walter Benjamin o problema da origem, no texto sobre a *Trauerspiel*:

aunque categoria absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa al devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el *flujo* del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la existencia palmaria de lo fáctico, [...] sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. (BENJAMIN, 2006a, p. 243)

3.2 ESPACITEMPO ESPANHOL

“Em Portugal e Espanha, pelo menos em grande parte de seu território, não se aprende a cultivar a terra, mas a cultivar a pedra.” (DUARTE, 1974, p. 92) A passagem pelas pedras prenhes de fantasmas, prenhes de tempo, é, em Duarte, mais forte em Portugal do que na Espanha da primeira visita. Entretanto, nas poucas páginas dedicadas à Espanha antes da entrada na França das memórias (anteriores até à sua própria existência – paga de tributo ao pai e ao avô) e na França dos contatos intelectuais antecedentes e concomitantes à Segunda Guerra Mundial, é nítida a repetição do procedimento fantasmático ficcional na memorialística de Duarte. Ou seja: novamente a paisagem é prenhe de impressões deixadas por outras ficções, mormente literárias, que acompanham Duarte e conformam seu olhar para sobre o espaço espanhol. Nesse sentido, o espaço espanhol é, novamente, crivado de tempo. E ao fim e ao fundo, “A Espanha é também Portugal e ambos são também Brasil” (DUARTE, 1974, p. 96), comentário que, se por um lado, é genético, por outro, coloca o tempo na frente do espaço na conformação do olhar.

O pisar na Espanha é, antes de tudo, para Duarte, o pisar nas “terras de Castela”, retomando, pois, o imaginário das batalhas entre reis e da formação dos Estados nacionais gestado pelo século XV.

A Espanha, propriamente dita ainda não existia, havia apenas numerosos reinos que mais tarde se uniriam para formá-la. Mas quantas lutas, quantos sacrifícios, quanta grandeza e quanta miséria até lá chegar! Assim, da Pré-História à baixa Idade Média, a História da Espanha faz vida comum com a História de Portugal.” (DUARTE, 1974, p. 93)

E é justamente por, novamente, no olhar para a terra estrangeira, ter de remeter às camadas de tempo sobrepostas na cena presente, praticando uma modalidade de anacronismo⁵⁷ que poderíamos aproximar a visitação de Duarte à Espanha nos anos 30 relatada nos anos 70 à passagem que rende em Murilo Mendes a escritura de *Tempo espanhol* (1955-1958) e *Espaço espanhol* (Roma, 1966-1969)⁵⁸. Apontar uma correspondência entre Duarte e Murilo Mendes não é gratuito, uma vez que, além de ambos serem figuras de trânsito entre Brasil e Europa, Murilo colaborou com a revista que Duarte publicou nos anos 50-60, *Anhembí*, com um dos poemas que viriam a constituir a *Contemplanção de Ouro Preto*⁵⁹.

Se a perquirição de Duarte se abre com a idéia de uma Pré-História (obsessão de sua vida, que o leva a Paul Rivet) da Ibéria Atlântica, o *Espaço espanhol* de Murilo começa justamente por olhar para *Altamira*, fascinadora que foi do interesse europeu pelo primitivismo no início do século XX. Murilo, além de considerar que

⁵⁷ Paolo Virno define um anacronismo sistemático, produtivo, *formal* (diferente do que chamaria *real*, mera repetição “idêntica” de um ato passado), como “el ser-posible del hecho, si bien pertenece al presente, se ve como ser-*sido*-posible: mediante um *anacronismo* sistemático, pues.” (VIRNO, 2003, p. 25) O anacronismo nos faz entrar, portanto, no campo da possibilidade, da devolução de potência aos atos através de diferentes entrelaçamentos a eles imprimíveis.

⁵⁸ Adoto as datações dadas por Luciana Stegagno Picchio na edição de *Poesia completa e prosa* pela Nova Aguillar (1994).

⁵⁹ Um caminho teórico interessante para dar seguimento a essas reflexões sobre a relação entre a arte e o espectro pode ser pleiteado através da interlocução entre Fabián Ludueña e Emanuele Coccia. Este último atenta, em conferência proferida na Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada *Il fantasma della teologia*, para a maneira como o cristianismo é crivado de espectros e tem em seu cerne uma comunidade de espectros. É possível, ainda, estender esse caminho até Agamben e Badiou, para repensar a arte como a criação sensível da Ideia. Nesse sentido, o que aí está posto, também, é uma releitura de Warburg, uma vez que a operação do historiador da arte passa ser menos a de elencar imagens do que a de compor um atlas de experiências inquietantes (*unheimlichen Erlebens*) que mexem com os homens através dos tempos. A temporalidade seria um elemento mediador entre objeto e sujeito sensíveis, desde que se reconheça a condição absoluta (contingente) dessa temporalidade (*Nachleben* ou vida póstuma), que nos permitiria reconhecer a relevância da *spectralidade* para a experiência estética.

Altamira revela a antigüidade do homem moderno (mais do que a do próprio primitivo, lido como jovem, “infante”), retoma de Ortega y Gasset a idéia de que a descoberta dos indícios na Espanha teria funcionado como uma espécie de dispositivo hipermnésico para o homem, pois teria triplicado o horizonte da memória humana, da história e da civilização. Mais do que isso: a “magia” emanada das pinturas das cavernas de Altamira seria, para Murilo Mendes, significativa de um limiar entre o homem o animal, de uma relação de “ódio-simpatia” entre ambos, como “cúmplices de terror” (MENDES, 1994, p. 1121). Por um lado, o primitivo aparece como possibilidade de resgate de uma dimensão do mágico, em arte, talvez perdida (ou mudada) em função da reprodutibilidade e do desenvolvimento da técnica, mapeadas que foram por Walter Benjamin no já clássico ensaio de 1936; por outro, o desejo da destruição e a possibilidade de compartilhar o *pathos* em sua dimensão além da linguagem é que aparecem como perdidos dentro da arca de Altamira. Seu valor seria de ordem “universal” justamente por preceder a história; talvez pudesse se pensar que precede a própria linguagem, mas esta é, em Duarte, o ponto a partir do qual se pode pensar o humano. Por outro lado, onde termina a imagem e começa a linguagem? Há limite possível traçável entre ambos? Ou estaria ali em Altamira uma possibilidade da origem cravada na linguagem, na imagem, no homem como aquele que imagina?

As pinturas plantam ainda o problema da *mimesis*: onde termina para o pintor da caverna a fronteira entre realidade e imaginação? Seria ele um estilista, ou um simples copiadador da realidade? Pintaria de memória, longe dos animais arquetipos; teria já construído seu arquivo de imagens? Quero crer que sim. (MENDES, 1994, p. 1122)

Ou seja: o trabalho de artista começaria a partir do momento em que o homem pode dispor das imagens como de um *arquivo*, palavra que, como já apontado, vem plena de implicações teóricas, mas fundamentalmente, implica muito mais disponibilidade e possibilidade de recombinação do que hierarquia e valor; muito menos determinação inequívoca de uma verdade genética do que possibilidade de proliferação da imagem como potência; muito menos o artesanato, no sentido de se pensar o artista como dominador de uma técnica e fabricante de algo, do que a concepção e assinatura.

E após a Pré-História, a remissão de Duarte recai sobre a história de Numância, destruída por Cipião Emiliano alguns anos antes de Cristo, antes que Augusto tripartisse as terras espanholas. Na remissão à Antiguidade, por um lado, figuram os fenícios, por outro, gregos, cartagineses e romanos. E ambos se reencontram na abertura do *Tempo espanhol* de Murilo Mendes. O touro, encontrado já por Murilo nas paredes de Altamira, é também a construção de vime das paredes de Maiorca, em *Cabeça de touro maiorquina*, da qual

Só resta a cabeça, e manda.
 Conduzido por fenícios e cartagineses
 O touro veio de antigas terras trabalhadas.
 Primeiro foi celtibero, hoje é espanhol.
 Entre ele e o homem subsiste
 A secreta convivência do rito.
 Agora fixou-se na parede,
 Tornado conciso
 Por um artesão geômetra.

O espanhol acredita nele, mata-o dançando
 No tempo de sonho da arena.
 Quem o mataria acordado? (MENDES, 1994, p. 577-578)

O touro aparece aqui como possibilidade de recuperação de uma ritualidade, de uma potência da ordem do segredo, ou ainda, de “matar dançando”, ou seja, de recuperar, no bojo da modernidade, através da antiga tauromaquia, uma dimensão trágica, a aproximação entre a morte, o sacrifício (talvez ainda possível) e o jogo (e a dança, como campo não-hermenêutico, do gesto), que nos devolva ao erotismo⁶⁰. Esse intrincado de temas, posto por Murilo, no poema citado, em uma dimensão onírica (do *ubi non cogito*), pode levar a pensar uma conexão já muito trabalhada, mas não negligenciável no âmbito desta discussão: a relação entre Murilo Mendes (e Paulo Duarte, outrossim) e as reflexões do círculo surrealista francês dos anos 30. E a recordação que mais imediatamente ocorre é não apenas da revista

⁶⁰ Nunca é demais lembrar, com Raúl Antelo, em ensaio intitulado *Poesia e imagem* (2009), que, se estamos diante de uma reflexão que atravessa a matriz surrealista, Duchamp aponta, com *Rrose Sélavy*, para o fato de que não só Eros é a vida, como também *aRrose Sélavy*, ou seja, “a arte é a vida”.

Minotaure, “la revue a tête de bête”, em que justamente a cabeça do touro pode ser pensada como a cabeça da besta, não apenas a fala do diabo ou a *bêtise*, mas também o incontestável, a história, cortada no segundo momento, o de *Acéphale*, impondo-nos o pensamento sobre a origem como sem possibilidade do encontro com o primevo, como impossibilidade de determinação racional de uma origem, como advento de uma sensibilidade, de um corpo por sobre a hierarquia, a lei, a gênese, o nome do pai.

Entre todos os que orbitaram em torno dessas revistas, o interesse pelos touros é patente. Penso, por exemplo, não só em Dalí, que elaborou capas para *Minotaure* (exemplarmente a do número 8, de 1936, com um touro com feição de cão – besta – e um corpo de aspecto feminino entre imagens que lembram colunatas gregas), como no próprio Georges Bataille, idealizador de *Documents* e da “sociedade secreta” em torno de *Acéphale*, numa conjuração (sagrada) de literatura, sociologia e religião, o qual dedica anos antes, em *História do olho* (1928) um capítulo⁶¹ à pulsão erótica em torno da tourada, em que o desejo de Simone de sentar sobre (e depois comer) os colhões do touro que mata o toureiro sobrepõe, novamente, morte, erotismo, gozo e o jogo. Mas ao lado de Bataille é importante colocar a figura de outro discípulo de Marcel Mauss que, em 1938, afinado com as discussões

⁶¹ Bataille reforça, na cena *O olho de Granero*, a sensualidade com que se molda o toureiro, que aparenta não ser carniceiro, mas um príncipe esbelto e viril. O processo pelo qual pode o matador parecer sublime é atravessado por uma *metamorfose* e implica um *jogo*, no que aumentamos a constelação em torno da ficcionalidade do problema do mito e da origem. A proximidade do erotismo, do gozo e da morte (ou do gozo como uma morte) se afirma ainda pelo desejo que Simone revela quando, após ver a morte do primeiro touro: “Agarrei Simone pelo cu enquanto ela tirava meu pau para fora, com um tesão colérico. [...] A jovem se despiu e enfiei meu cacete rosado em sua carne gosmenta e cor de sangue; ele penetrou naquela caverna do amor enquanto eu bolinava o ânus raivosamente: ao mesmo tempo, as revoltas de nossas bocas se misturavam. O orgasmo do touro não é mais violento do que aquele que nos rasgou mutuamente, quebrando nossos lombos, sem que o meu membro recuasse na vulva arrombada e afogada em porra”. (BATAILLE, 2003, p. 66-67) Se no resgate do corpo como instância desejante está essa reabilitação da carnalidade, e se nela aproximamos morte e gozo, se a arte é a instância do gozo e se a história só se revela acessível como ficção, temos aí uma saída para ler a determinação da origem como, de antemão, tarefa impossível como busca de uma verdade última.

que aconteciam nesse âmbito, escreveu o já clássico, ainda que conciso, *Espelho da tauromaquia*, a respeito das relações desta com a arte: Michel Leiris⁶². Com efeito, em Leiris, leitor de Nietzsche (de tempos em que a reabilitação de Nietzsche se fazia a contrapelo do nazismo e da atuação da irmã do filósofo, Elisabeth Förster-Nietzsche, a qual se casara com o antisemita Bernhard Förster e era peça do processo de utilização do pensamento do irmão pelas hostes nazistas), afirma que o espetáculo da tourada, como dotado de dimensão trágica, revela alguma analogia secreta do plano das revelações que “esclarecem partes obscuras de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de simpatia ou semelhança, e cuja força emotiva deriva de serem espelhos que guardam, já objetivada e como prefigurada, a imagem mesma da nossa emoção.” (LEIRIS, 2001, p. 15) Assim sendo, afinado ao desejo do Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, qual seja, de recuperar uma dimensão trágica na modernidade que permita ao homem fugir da perniciosidade racional do pensamento socrático e da dialética, é ao espetáculo que Leiris empresta a possibilidade de uma potência da imagem emotiva, de um *pathos* na relação com o sempre fantasmático, de uma correspondência em que se possa encontrar o lugar onde se é atrás do pensamento e o gozo supremo: na tauromaquia como arte, na potência passiva do jogo. Entretanto, o ato sacrificial do touro-herói e o perigo para o matador não é, para Leiris, o único motivo do prestígio da *corrida*, que possui, a seu ver, um componente esportivo (uma espécie de *techné*), fazendo dela mais do que ato sádico. Nesse sentido, associando a vida, a arte e radicalizando a potencialidade de uma ficção e a dissolução de fronteiras entre o objeto artístico e o espetáculo em que se faz um mundo de imagens, dirá Leiris que

Na medida em que se pode dizer que, ao menos simbolicamente, qualquer atividade estética traz consigo, refletida ou não na obra, sua porção trágica (obrigação, para o verdadeiro artista de ser autêntico, de participar por inteiro daquilo que criou, a par da idéia de que para ele há necessidade vital de ir até o fim, sem que intervenha qualquer trapaça – como o *matador*

⁶² Com efeito, em *A idade viril*, livro de 1946 em que Leiris relata suas memórias valendo-se de imagens caras a Carpentier, como Holofernes, ou ao próprio círculo interessado pela tourada aqui descrito, surge a dedicatória a quem estaria na origem (vazia) do livro: Georges Bataille. Não é desusado notar, também, que uma das fotos de infância de Leiris é justamente trajando uma roupa de toureiro.

que dá o golpe no lugar certo, estocando até o fim e projetando-se entre os chifres), a tauromaquia poderia ser vista como um esporte acrescido de uma arte, em que o trágico, de algum modo explicitado, seria particularmente empolgante. (LEIRIS, 2001, p. 19-21)

A potência da tauromaquia é aproximada à da definição de beleza que Leiris⁶³ resgata a Baudelaire: uma beleza clássica ideal “em que aparece uma falha, uma frincha, passagem aberta pelo infortúnio que ela esforçadamente tenta ocultar.” (LEIRIS, 2001, p. 25) E é nessa falha, nesse espaço do hiato que também é um rasgo de/no tempo, em que a origem poderia se radicar como ficção (desvairada, com uma pitada de *vicioso*) e em que o belo (ou a verdade) não poderiam consistir em mais do que aparição, emanção de cadáver, fantasma, que Baudelaire pode nos devolver a Murilo Mendes e Paulo Duarte em suas passagens por Numância⁶⁴. Vejamos o poema com que Murilo abre o *Tempo espanhol*:

⁶³ É digno de nota, ainda, que *A África fantasma*, obra das mais conhecidas de Leiris, que entra nessa constelação pelo viés da potência do dito primitivo, é resultado de sua participação na expedição Dakar-Djibuti realizada por iniciativa do cunhado do visconde de Noailles, governador-geral do Congo Belga. Buñuel, personagem do próximo capítulo, teria sido convidado também a integrar essa expedição, fazendo um documentário, mas declinou por dizer que “nada o atraía na África”. Em alguma instância menardiana, poder-se-ia dizer que o relato de Leiris em atribuição errônea pertenceria a Buñuel (ainda que a experiência não seja algo transferível).

⁶⁴ A montagem da peça *Numância* de Cervantes em 1937, às portas da deflagração da Segunda Guerra Mundial, pela companhia de Jean-Louis Barrault, propicia, como explora Dennis Hollier, diferentes sentidos e leituras desse significante entre os franceses solidários ao sofrimento do povo espanhol nas mãos de Franco. Hollier, em *Dépossédés*, ainda nota que Bataille, em *Acéphale*, critica a má leitura que a maioria dos intelectuais antifascistas estava fazendo da peça, associando diretamente Cipião Emiliano às figuras de ditadores como Franco, Hitler ou Mussolini. Rejeitando essa leitura, dita “horizontal”, Bataille prefere uma leitura “vertical” do problema: “What the numantians were resisting, in this sense, cannot be reduced to the choice of one ‘camp’ over another; it is rather the fact of setting up the camp as an exclusive social model, the subjection of society to the camp model (what etymology might lead us to call existential ‘castration’), in other words the militarization of the world. The subject of

Prefigurando Guernica
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe
No seu sangue, e que a consome. (MENDES,
1994, p. 577)

A coluna mantida, menos talvez do que a pedra inscrita no espaço, menos do que a ruína em seu sentido físico, é a possibilidade de uma rebelião no lugar de uma revolução: em vez de pegar em armas e lutar, de entrar na contestação bilateral (ainda que tenha sido erigida em símbolo nacional), Miguel de Cervantes (o grande modelo de escritor nacional e talvez o preferido de Paulo Duarte), em sua peça *El cerco de Numancia*, dá conta do que teria acontecido nesse conflito, em uma escritura perpassada, outrossim, pelo mito. Numancia era uma cidade na Península Ibérica que foi sitiada pelos romanos, comandados por Cipião Emiliano, e que, diante disso, ao invés de confrontar o adversário, destruiu a si própria, para não se render. Na maneira cervantina de desenvolver o argumento, há uma tentativa de sacrifício que não consegue ser realizada porque um espírito maligno aparece, toma a vítima e extingue o fogo. De alguma forma, poder-se-ia pensar, juntamente com a linha das reflexões de Agamben, que é quando o sacrifício não é mais possível (ou ainda, quando a vida é tornada nua e de sacrificável passa a ser simplesmente matável) que não resta mais possível a ideia de resistência, ou ainda, que esta só pode se dar não

Cervantes' tragedy is thus not the opposition between fascists and antifascists, but the depiction of a world over which silence has become generalized, in favor of a terrorist binarization, the symmetrical confrontation between fascism and antifascism. This is the world Marcel Mauss has described in 1936 in his well-known letter to Elie Halévy: the tragedy of Numantia is the tragedy of the stifling homogenization produced by the binarism (as distinguished from dualism) that is constitutive of war formations." (HOLLIER, 1997, p. 180) Além disso, vale lembrar a vinculação desse texto sobre Numancia com os rituais sadeanos e sanguinários praticados pelos espanhóis na América.

como atividade, mas como passividade, ou ainda, através da potência passiva. Da mesma maneira como fariam os russos durante a Primeira Guerra Mundial, os numancianos resolveram queimar suas propriedades, matar esposas e crianças e jogarem-se ao fogo para não serem feitos escravos. Todavia, o nome de Numancia, para além da reivindicação espanhola como um símbolo nacional, como símbolo de resistência (o nome da cidade foi dado a vários navios de batalha espanhóis), rende fortuna ainda em escritores como Carlos Fuentes.

Para Murilo Mendes, Numancia retorna em Guernica, e aí temos, potencialmente, a possibilidade da leitura da história não mais como sucessão, mas, com Nietzsche, como eterno retorno, e retorno de um mesmo cadáver, de um mesmo semblante. A cidade arrasada da Guerra Civil espanhola amarra, ainda, as pontas dos dois poemas de Murilo: não apenas encontramos um touro no quadro de Picasso⁶⁵ sobre o massacre, como também Picasso chega a participar de *Minotaure* e, ainda, a inscrição do horror da guerra nos remete a pensar outra dimensão do trágico na modernidade. Ainda nos é facultado pensar que, se no fluxo do sangue espanhol está Numancia, a fluidez pode nos levar a outras paragens. Penso, aqui, numa correspondência entre rios: Numancia é atravessada pelo Douro, que aparece na peça de Cervantes como um deus, o qual consulta os livros do destino e descobre que Numancia não pode ser salva. A associação entre a figura do rio e um deus é recorrente na mitologia greco-romana, e exponencialmente, poderíamos tomar, aqui, a figura do rio Alfeu. O mito conta que, apaixonado pela ninfa Aretusa, o deus-rio Alfeu (filho de Oceano e Tétis) passou a persegui-la, o que a faz refugiar-se na Sicília, próximo a Siracusa, onde é transformada por Ártemis em uma fonte. O rio, não satisfeito, a persegue, atravessando o mar e fazendo jorrar suas águas pela fonte em que Aretusa foi metamorfoseada. (Por outro lado, nos trabalhos de Hércules, é com um desvio da água do Alfeu que o semideus limpa os currais de Augias.)

Com efeito, o significante Alfeu nos permite triplicar a constelação que vimos estabelecendo. Por um lado, Paulo Duarte traz como segundo nome, atribuído pelos pais, “Alfeu”; por outro, se o Alfeu

⁶⁵ Diferente será a imagem de Picasso que liga Duarte a Mário de Andrade: em 13 de janeiro de 1941, Paulo manda a Mário um cartão postal com uma reprodução de *Man with a hat*, de Picasso, pedindo notícias. Estamos diante de um dos pequenos sintomas da migração transatlântica da vanguarda, que, instalada em New York, capitalizará seu processo de museificação. (Cartão também disponível no acervo de Mário de Andrade no IEB-USP.)

chega próximo a Siracusa, à Sicília, podemos também reencontrá-lo nos poemas de Murilo Mendes que antecedem a passagem espanhola: as *Sicilianas* (1954-1955) terminam, significativamente, com *O Eco em Siracusa*, poema que tematiza justamente a presença de um deus nas cavernas da província. Ora, Eco, mitologicamente, era uma ninfa, portanto não seria ela a ser tratada no masculino. Tampouco se pode afirmar que seja Alfeu, pois a referência não é explícita. De qualquer forma, vejamos o poema:

Nas tuas cavernas oblongas
Há um deus que se levanta,
Reconstituído no eco:
Toquemos o mundo com a voz.

Jardins que explodem, latomias guardam
O sopro físico da passagem
Da antiga morte em Siracusa:
Violenta marcha a história nas tuas lajes,
Súbito estanca.

Eis que o drama
Se desarticula
Porque o deus ministra
Oráculos espessos:
Mas o eco é forte,
Só ele se mantém
Mais vivo do que o
Augúrio original.
Foi tua força extinta,
Pétrea Siracusa,
Mas o gongo aéreo,
Mas o longo eco
Te reconstitui.
Áspera voz, duplo eco
Habitado pelo deus
Que subsiste ainda
No homem inumano

Eco. (MENDES, 1994, p. 573)

A ninfa feita homem nos impõe o problema da linguagem. Não há toque da ruína que não se faça com a voz. A história, marchando por sobre tudo, é algo como uma entidade, violenta e plena de caráter destrutivo, mas que ali é detida, numa retenção que devolve a Siracusa uma força, a força de uma repetição, de um eco. Na impossibilidade de dizê-la, a reconstituição pode se dar apenas no que se ouve (e não junto

ao que houve, num dizer roubado a Oswald de Andrade) e, como fato de linguagem, será sempre incompleta, sempre ficção. O eco como motor do homem inumano é, pois, mais um sintoma da indecidibilidade da origem. Em outras palavras: na fiança das pedras assombradas em que começa a perquirição da origem por Paulo Duarte, as correspondências nos transportam, por entre os mitos e fantasmas de que as pedras são prenhes, a pensar que essa mesma origem está fundamentada na linguagem, que é a linguagem que passa a conseguir definir o humano. No entanto, o que fazer quando a fiança é uma moeda falsa, ou ainda, é vazia?

Aqui estaríamos próximos, novamente, de Bataille, uma vez que Roger Caillois (que nos anos 50 publicou em *Anhembi* os textos *A guerra cortês*, no n. 31, *Estrutura e classificação dos jogos*, no n. 72, *Jogos e civilizações*, nos n. 83 e 84⁶⁶, e *O complexo de Medusa*, no n. 120) elege a imagem do *Rio Alfeu* para se biografar, criando um indecível entre ficção e biografia no seu *Le fleuve Alphée*, de 1978. Nesse livro, muitos dos pontos do pensamento de Caillois, em especial seu ideário sobre a festa, a guerra e a ruína acabam se imbricando, e todos participam do fluxo do rio que Caillois é e que Duarte poderia ser. Para Caillois, o Mediterrâneo, mar que o Alfeu cruzaria para sair da Grécia e chegar à Sicília, seria o signo do parênteses de si, de se pôr

⁶⁶ Esses três textos sobre o problema do jogo são antecipações do volume *Les jeux et les hommes*, originalmente publicado em 1958, em que os jogos servirão como chave de leitura para nosso modelo de civilização, e ainda, apontarão para o componente iniludível de aleatoriedade e acaso que o permeia e povoa, ainda que os jogos se pautem, fundamentalmente, por princípios como o de sistema fechado, o das leis e o da arbitrariedade dessas mesmas leis. Com efeito, a possibilidade de jogar se estabelece por uma entrada em uma totalidade fechada de regras arbitrárias e imperativas, a qual, ainda que imponha limites, dá liberdade a determinado campo de invenção. Extravassando o puro contexto do jogo em si, Caillois afirmará que os jogos não produzem bens ou *obras* – seriam, pois, a possibilidade de uma inoperância encravada desde as origens; mesmo as loterias são vistas como redistribuidoras, e não criadoras de riquezas. Na argumentação de Huizinga, citado por Caillois, a maior parte das instituições que ordenam as sociedades são também elas derivadas de jogos: o Direito, como esfera das regras; a Política, como intervalo de turnos entre jogadores (que podem ser perdidos); a Estética, desde as leis da perspectiva na pintura e da harmonia na música, passando pela própria métrica na poesia; e por fim a guerra, pensada nos esquemas da cortesia que apareceriam no outro ensaio publicado em *Anhembi*.

entre parênteses, suspendendo a própria plenitude (do domínio de si sobre si). A ideia de se dissolver para depois se separar novamente (de se conservar, apesar de imerso em outras águas) remete à memória da fuga de um naufrágio; Caillois se sente um rio inverso e simétrico, para o qual é o acidente quem faz a água chegar ao destino sem que possa explicar isso a si próprio. “Je confonds dans ma memoire ce que j’ai vecu et ce qu’on m’a raconté depuis.” (CAILLOIS, 1978, p. 16) Nesse sentido, novamente vemos vedado o problema da determinação unívoca da origem, dado que a memória é o espaço do equívoco e que o equívoco está também inscrito na linguagem; uma vez que a memória é aquilo que se “re-conta”, está sempre exposta a ser rasurada não só pelo esquecimento, uma vez que nenhum arquivo é Funes, como pelo erro e também pela própria linguagem. Assim sendo, nada resta de memorial que também não possa ser pensado como ficcional. A memória é, assim, impressão, e não apenas do relato, como também do “fato”, sobre o qual Nietzsche já dizia se tratar de uma construção de linguagem.

Se nos é facultado dizer, com Agamben (2005, p. 123-146), leitor da *Metafísica* de Aristóteles, que mesmo a privação é uma forma de posse (afirmação do ensaio *Aby Warburg e a ciência sem nome*), podemos constelar, através dessa leitura, às figuras de Caillois (que logo de partida trata da posse demoníaca a partir da figura de uma idosa e de livros de temática medieval que descreviam exorcismos – e a relação é sempre perpassada pela letra, tanto nas narrativas de jovens mulheres exorcizadas, como, ainda, no espetáculo a que o pai o leva em Reims, o *Fausto*) e Duarte (cujo pai, após um episódio estranho relacionado a um sonho com um afilhado, passa a colecionar livros de “ciências ocultas”), a de Aby Warburg, cujos escritos poderiam, para Agamben, ser uma contribuição a algo que ele mesmo não nomeia, não “inventa”. Essa “ciência” warburgiana seria uma espécie de inominável, uma vez que nomeá-la resultaria no paradoxo de criar uma entidade autônoma e não caracterizada pela conexão, pela correspondência. Pensar a possibilidade das sobrevivências, com Warburg, é, pois, pensar o tempo como conjunto de conexões, como sobreposição de camadas.

Por um lado, para Caillois, a infância é o tempo das “impressões férteis”, ou seja, das marcas que proliferam vida afora, dos vestígios que, ainda que como memórias inventadas, marcarão o segundo contato, o com a matéria impressa, lido em termos imagéticos como a travessia do mar. A infância corresponde, assim, em relação ao rio Alfeu, a seu périplo grego, ao passo que o adulto é aquele que emerge na Itália. Por outro lado, o adulto é também aquele que contempla a ruína, atravessada pela guerra, que nada mais é, segundo Caillois, do que a “réplique noire

de la fête” (CAILLOIS, 1978, p. 32). Além disso, a festa, como espaço do excesso, do *potlach*, é também ligável ao jogo, como possibilidade cortês “dentro de um tempo e de um espaço limitado. Além disso, não se visa a morte nem o aniquilamento do adversário, mas apenas que reconheça a sua derrota.” (CAILLOIS, 1953) Por outro lado, a presença da ruína não é apenas o resíduo do atropelamento pela história, mas, em *Le fleuve Alphée*, a própria vida cotidiana; o contato justamente com as ruínas jesuíticas do Uruguai levam Caillois a pensar o processo natural como de declínio. Entretanto, é notório que não é o francês o pioneiro nesse ideário, dado que já em *Vana rosa* Góngora tematizaria a retenção como estratégia dado que, para o vivente, a exposição é a abertura à morte. Por um lado, temos nas ruínas e no contato com as cavernas, com alguma forma de “primitivo”, a demanda de uma “arquitetura do invisível”. A respeito de visibilidade, Raúl Antelo, novamente em *Poesia e imagem* (2009), nos lembra que “Lacan, em um texto sobre Merleau-Ponty estampado por *Les Temps Modernes*, em 1961, atribuiu à obra de arte o lugar do que não se poderia ver a olho nu, vale dizer que uma definição provisória da obra de arte seria, portanto, a de que ela é um artefato que vê, em suma, a invisibilidade do visível.”

As imagens do rio e da ninfa nos devolvem Warburg e Agamben à constelação estabelecida com Duarte, Caillois e Murilo Mendes. Para o Agamben de *Aby Warburg e la scienza senza nome*, texto publicado em 1984 na revista *Aut aut* (expressão latina que significa “tanto... quanto”, ou seja, leva o pensamento ao terceiro excluído em lugar de induzir a uma disjuntiva) número 199-200 que reverbera os estudos do italiano em Londres, no Instituto Warburg, em 1974-1975, o pensamento warburgiano permitiria sair da visão hermenêutica do círculo, tão apreciada que foi pela Estilística, na ordem da leitura, para a imagem da espiral, que amplia continuamente seu próprio alcance. Vale pensar que espiral é justamente a Via-Láctea; seria lícito afirmar que o pensamento “espiral” antecipa um pensamento constelar, imagem que seria muito presente nas reflexões de Benjamin (em sua preferência pelo astrólogo ao astrônomo, menos preocupado com encontrar a “lei” – o *nomos* – das estrelas do que cruzá-las com um discurso – *um logos*), mas no que Agamben qualifica como o “revival astrológico renascentista” de Warburg. Uma das faces desse horizonte que se alarga seria a da ninfa, que seria a premência do movimento, nas teses de Warburg sobre a *Primavera* e o *Nascimento de Vênus*: seria essa figura, pois, uma *Pathosformel* (uma força de retorno, uma fórmula

de *pathos*) em que figuraria um movimento externo intensificado, dionísíaco, da ordem do êxtase. Sua contraface seria, pois, o deus-rio melancólico, e ambas seriam constitutivas da esquizofrenia da civilização ocidental. De alguma forma, ainda que formando um par, a ninfa extática e o deus-rio melancólico poderiam ser pensados dentro de uma ética da multiplicidade, como formas que retornam em um campo não-mimético, mas equívoco, no qual menos do que a história, há apenas possibilidade de proliferação rizomática do mito. Trata-se de pensá-los, valendo-se do pensamento de Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (v. 4), não mais como modelos a serem imitados, mas como imagens em eterno diferimento, dotadas de relações que devem sempre outras, para além das noções de forma ou função, como anorgânicos, assignificantes e assubjetivos. Trata-se, pois, de pôr o rio e a ninfa no *ritornello*, em que não há mais sujeito pleno, mas agenciamento; em que não há mais mimesis, mas sim rizoma; em que não há mais origem, mas sim devir.

3.3 À RAIZ DE SI

Seria então o caso de pensar a relação entre biografia e imagem (comum a Caillois e Duarte) para entender a dúplice remissão às raízes em Paulo Duarte: a infância de si mesmo e a Pré-História como infância do homem. No pensamento da “raiz profunda” estaria não só imbricado o problema do exílio e da guerra (que é de onde parte a memória, como construção de linguagem) como também a passagem da Franca à França (questão de pôr uma cedilha, tal como termina o livro; questão de *traço*). A Franca é não só o espaço do nome do pai (e não por outro motivo se conta a história do avô e do pai e de seus feitos numa cidade do interior de São Paulo, até a mudança para a capital do Estado, centro moderno que começava a despontar nos anos 10), mas é também onde desperta o interesse pela Pré-História que leva Duarte ao percurso visto no capítulo anterior.

Duarte considera que a origem do homem está na linguagem, ou seja, que é a partir do momento no qual passa a ter uma linguagem que o homem se separa dos outros animais. Se se pode admitir esse postulado, é facultado pensar que o ser humano é pura construção de linguagem; ficção, portanto. Entretanto, como determinar a origem dessa mesma linguagem se ela mesma, ao ver de Duarte, se perde na origem das operações intelectuais? De alguma forma, ao associar o desenvolvimento da linguagem a uma atividade criativa, Duarte está se afinando, *avant la lettre*, com a ideia de dispositivo (artifício, prótese)

com a qual trabalharia posteriormente Foucault. A partir daí, pensar a possibilidade do sujeito seria pensar não mais uma entidade autônoma e absoluta, mas justamente o hiato entre a máscara e o rosto.

Para Duarte (1962, p. 73), a linguagem transforma o corpo, que por sua vez a transforma; é uma espécie de “sexto sentido, cuja função, função principal, pelo menos, consistiria em desenvolver impressões recebidas com modificações pessoais”; nesse sentido, a noção de função da linguagem (derivada de Jakobson, de quem Duarte também foi aluno), ou ainda, seu papel “comunicativo” seria menos importante que seu papel poético. Com efeito, há, para Paulo Duarte, uma inteligência antes da linguagem, que talvez possa ser lida como o que permite um agenciamento com a linguagem, uma “conduta”. Por um lado, como ato social, a linguagem comportaria uma dimensão próxima à do brinquedo e à do jogo, estando sempre apta a ser modificada pelo uso (ou ainda, profanada, no léxico de Agamben em *Profanações*); por outro, como “utensílio”, seria um objeto material, sem sentido de per se, com duas partes (uma variável e outra invariável – o sintagma e o paradigma), e que potencializaria a ação humana. Bergson estaria perto desse espectro de pensamento na formulação do *homo faber*, ou seja, do ser humano se definir pela possibilidade de criar esses artifícios, contraface do já citado *homo ludens* de Huizinga. A atividade simbólica seria o ponto de partida da humanização; entretanto, a linguagem já é lida como mais que o símbolo, e ainda, como tensionada por um lado, pela coletividade, e por outro, pela abstração. Há, ainda, o papel dos elementos “emprestados” do comportamento sexual para a linguagem, o que poderia levar o pensamento na direção do caráter fetichista da linguagem, que a desvia eternamente do objeto e da possibilidade de determinação da origem, abrindo-a, em segundo grau, ainda mais imanente, ao infinito das possibilidades da f(r)icção.

4 A IMAGEM COMO ORIGEM VAZIA

“O acaso é o grande senhor de todas as coisas. A necessidade só vem depois.”
(Luis Buñuel)

Nas três cenas que se seguem, três relações, três modos de relação de Paulo Duarte com o problema da imagem: a passagem entre a transgressão surrealista e a necessidade de criação de um contramito no momento em que as imagens são a guerra; a imagem como problemática da energia e do movimento, postulando não mais a fixidez dos sentidos da linguagem ou um sentido progressivo do tempo, mas a desmaterialização que, a partir da imagem, permite pensar uma sociedade do espetáculo; e, por fim, como o espetáculo, levado ao seu limite, aponta justamente para como a linguagem, que antes foi pensada como fiadora de um fundamento do que seria o humano, é vazia, e por se fundar a origem no vazio, esvaziam-se os sentidos absolutos de todas as coisas e se passa a ver todo sentido como um golpe que vem depois, uma atribuição posterior, uma tentativa de pôr ordem a pedras e rastros que não cessam de apontar para sua aleatoriedade e sua contingência. Esses três momentos aparecerão, respectivamente, nas relações de Paulo Duarte com Luis Buñuel, Anton Giulio Bragaglia e Samuel Beckett.

4.1 BUÑUEL, OU ENTRE VANGUARDA E COLEÇÃO

Uma foto do ano de 1943, incluída na recente edição de *Meu último suspiro*, livro de memórias⁶⁷ de Luis Buñuel, apresenta a equipe criada pela crítica de arte inglesa Iris Barry no Museum of Modern Art. Na foto da equipe destaca-se, além de Buñuel e da própria Barry, a presença de outro exilado⁶⁸ deserdado pela guerra que, fugitivo da

⁶⁷ E não por coincidência, ainda e de novo, valho-me do registro autobiográfico, cujas particularidades já foram discutidas no primeiro capítulo.

⁶⁸ Anos depois, ao tratar de sua experiência como intelectual exilado, Said chamará New York de cidade do exílio por excelência, por ter sido onde foi se abrigar para escrever *Cultura e imperialismo* e por ser, como aparece em *Fora de lugar: memórias*, uma cidade onde jamais se podia sentir demasiado em casa. Said ainda usará duas imagens para caracterizar e diferir o exilado do colonizador, no que podemos ter outra máscara metafórica para Paulo Duarte: “um náufrago que, de certo modo, aprende a viver *com* a terra, não *nela*; ou seja, não como Robinson Crusoe, cujo objetivo é colonizar sua pequena ilha, mas como Marco Polo, cujo sentido

Europa, encontrou nos Estados Unidos não apenas o refúgio necessário mas também trabalho nessa equipe que, se tem caráter pioneiro, também tem fortes implicaturas políticas a serem pensadas. Ao canto esquerdo da foto, trajando a gravata borboleta que tanto caracterizou seu vestuário, como acusa seu acervo de fotos, encontramos Paulo Duarte.

Barry foi a responsável pela primeira iniciativa, dentro do museu, de organização do primeiro acervo de filmes do MoMA, que se transformaria no Departamento de Filmes posteriormente. Tratava-se, como diz Lindsey Reynolds (2012) no próprio *site* do MoMA, atualmente, do experimento de criação de “séries de filmes” para testes do gosto do público. É notável, ainda, que, confrontada com o advento de uma nova forma de registro, Barry teria tido a percepção de que ali estava algo que deveria ser considerado como forma de arte e estudado pelos sociólogos e historiadores da arte da mesma forma que se estudavam as artes tradicionais. Foi graças a isso que exerceu uma espécie de papel expedicionário-missionário: querendo construir acervos, viajou pelos estúdios de Hollywood, que resistiam ao argumento do desejo de consignar arquivo que a movia, prezando principalmente pelo fato de que entendiam o que produziam menos como uma arte do que como um puro e simples negócio. Chegou mesmo a fazer um evento, em 1935, na Pickfair Mansion, uma enorme propriedade em Beverly Hills, procurando doações de representantes de estúdios, atores, diretores e produtores, que teve, ainda segundo Reynolds, mais sucesso de imprensa do que de arrecadação. Houve, entretanto, a percepção de que era preciso procurar quebrar as barreiras legais para poder começar a constituição do acervo, que se tornaria Departamento, o que resultou numa resolução de que após dois anos, os filmes já não mais arrecadavam e poderiam ter cópias doadas ao arquivo. Seguiu-se a isso, em 1936, uma viagem pela Europa, com a qual teriam sido arrecadadas, com certa facilidade, tendo em vista o temor da iminência da guerra, cópias de vários filmes do velho continente, inclusive da União Soviética e da Alemanha, já tomada pelo nazismo.

do maravilhoso nunca o abandona e que é um eterno viajante, um hóspede temporário, não um parasita, conquistador ou invasor.” (SAID, 2005, p. 67) De certa forma, Duarte é esse eterno viajante que constrói a partir de fora, de suas hospedagens temporárias, uma imagem para o que seria o dentro, ou ainda, um empreendimento político como *Anhembi*, não para colonizar outras ilhas, mas para mostrar como poderia ser o “seu” país.

No entanto, antes de se olhar para essa passagem e essa iniciativa arquivológico-conservativa de Barry, inscrita num projeto institucional internacionalista como o do MoMA, valeria observar envolvimento prévios, datados especificamente dos anos entre 1918 e 1921, tempo em que a crítica de arte manteve envolvimento com um pintor fundamental para a Bloomsbury Fraction, porém nem sempre lembrado: o vorticista Wyndham Lewis. Jameson (1981) sublinha justamente o caráter polêmico e inflamado desse pintor como vanguardista, importante, por um lado, para sua geração de vanguarda, mas, por outro, mostra que muitas filigranas de seu pensamento, como sua hostilidade ao feminismo, a misoginia manifesta em suas narrativas e sua obsessiva homofobia tornariam sua leitura não muito palatável a um leitor contemporâneo. A isso some-se, ou para isso converge, também, a simpatia pelo nazifascismo que se manifesta, por exemplo, na publicação – já posterior à ruptura de Lewis com Barry – de *Hitler* (1931), episódio que torna seus namoros com o horror muito mais sérios – e nitidamente condenáveis – do que os de Yeats ou Pound (o responsável por nomear “Vorticism”⁶⁹ as realizações artísticas de Lewis e outros artistas na revista *Blast*, em junho de 1914, às portas da Primeira Guerra Mundial). À iconoclastia das formas, em que o artista mostra um esforço de abstração geométrica realizado na direção da fuga do referente, soma-se uma iconoclastia política insondada para os tão

⁶⁹ As afirmações críticas de Pound afirmavam-se sobre linguagem de matiz e pretensão fortemente denotativa, ou seja, buscavam um regime discursivo de verdade que afirmasse que a possibilidade de futuro das artes era unívoca. Afirmação que se posiciona naquilo que Žizek diria o mais perigoso dos graus da ideologia: o que se acredita fora dela, ou ainda, no paradigma científico, matemático. Ora vejamos: “Vorticism is an intense art. I mean by this, that one is concerned with the relative intensity, or relative significance, of some sorts of expression. One desires the most intense, for certain forms of expression *are* more intense than others. [...] I can explain my meaning best by mathematics.” (POUND, apud SAMPAIO, 2002, p. 126) É a própria crítica portuguesa Maria de Lurdes Morgado Sampaio quem assinala como as afirmações críticas de Pound sofrem do descompasso entre fundamentação impressionista e apresentação matemática, forjadas que são justamente para a normatização, ainda, de padrões do que seriam “boa” e “má”, “velha” e “nova” arte. É curioso que haja, ainda, como aponta Sampaio, conjuntamente à apologia da construção e da invenção – termos que serão caros, posteriormente, aos nossos concretistas – um ataque total às artes figurativas, que, somado às realizações de Lewis, o qual tão importante foi para as formulações de Pound, soa paradoxal em relação ao grande valor dado por Barry ao cinema, arte que necessita de um referente físico para poder compor traços de luz sobre o filme.

“democráticos” ingleses, nessa simpatia manifesta pelos regimes de exceção.

Se o objetivo do estudo de Jameson (1981, p. 6) sobre Lewis foi, conforme o próprio autor afirma, encontrar a “political unconscious” dos trabalhos do artista analisado, o que podemos encontrar, no jogo de correspondências que se estabelece em torno dessa foto, é uma espécie de acervo de imagens capaz de deflagrar aquilo que Rosalind Krauss chamaria de inconsciente ótico. Para Jameson, estaria em jogo o fato de que o estado diplomático, ou ainda, político das coisas que antecedem a guerra oferece um aparato narrativo de conflito entre as nações, “an objectified fantasy-structure, only thereafter reinvested and over-determined by the libidinal and the instinctual.” A essa afirmação, emoldurada pela ideia de determinação, podemos objetar com a ideia de que se trata, na verdade, de um jogo de correspondências dado pela cena, e dado, sobretudo, como uma – mais uma – leitura da cena e das imagens que dessa cena restam. Refuta-se, assim, a ideia de que se possa objetificar ou apreender alguma materialidade dessa coisa com que se lida, chame-se ela passado ou narrativa, memória ou ficção, em favor de uma teoria das imagens, e das sugestões e rumores de poder que perpassam essas imagens, esses discursos.

Buñuel, por sua vez, descreve a experiência de trabalho com Iris Barry com certas minúcias, em suas já mencionadas memórias. Barry aparece ao cineasta em sua segunda passagem pelos Estados Unidos. No entanto, antes de tratar propriamente desse contato, cabe retomar algo da primeira passagem, que dialoga diretamente com a segunda. Buñuel se afasta de Paris antes do lançamento de *A idade do ouro*, que havia sido visto previamente pelo gerente-geral da Metro Goldwyn Mayer graças aos Noailles. O executivo, segundo o cineasta, alega ter visto o filme e não ter entendido e nem gostado de nada, mas ainda assim ficara impressionado e lhe oferecera uma passagem para Hollywood para conhecer “a magnífica técnica americana”. Temos, pois, certamente aí, e graças ao cinema, ainda em 1930, um desses momentos em que a vanguarda flerta, por um lado, como vimos com Lewis com o fascismo, mas também com o mercado, na figura da indústria cinematográfica, apontando, por duas vias, para uma desmaterialização e para uma pulverização da noção de indivíduo com o advento da massa, ou ainda, de valores como “unicidade” ou “individualidade”. Ressalte-se ainda que Buñuel (2009, p. 181) relata:

Atarantado, pedi 48 horas para pensar. Na mesma noite, havia uma reunião na casa de Breton. Com

Aragon e Sadoul, eu devia ir a Kharkov para o Congresso dos Intelectuais Revolucionários. Comuniquei ao grupo a proposta da MGM. Nenhuma objeção.

Assinei o contrato e, no mês de dezembro de 1930, embarquei no Havre no *Leviathan*, um transatlântico americano, o maior do mundo na época. Fiz toda a viagem – maravilhosa – na companhia do humorista espanhol Tono e de sua esposa, Leonor.

Não se destaca, no relato das passagens, todavia, nenhum aprendizado técnico efetivo, apenas o relevo dado a episódios como ser expulso de um *set* por Greta Garbo⁷⁰, alguma ponta realizada em um filme de título esquecido e a impressão gerada por cenários que a nascente indústria cinematográfica já se mostrava capaz de produzir. Além de deixar o Congresso em favor da MGM, a referência nessas memórias a um encontro com Brecht é bastante passageira, destacando-se apenas o fato de que este passava uma temporada na Califórnia. A frequência maior de Buñuel era, aparentemente, à casa de Chaplin⁷¹,

⁷⁰ A figura de Garbo se maquiando, contemplada por Buñuel no *set*, com seu rosto inquietante, condiz com ser justamente o rosto da atriz o que chama a atenção de Barthes na elaboração de suas *Mitologias*. Com efeito, este vê, nessa atriz, uma representante de um tempo em que o rosto humano ainda produzia muito impacto sobre os espectadores, possuindo uma espécie de estado absoluto de carne, maquiada com a espessura de uma *máscara*. Surge, aí, a “tentação da máscara total (a máscara antiga, por exemplo) [que] implica talvez menos o tema do segredo (que é o caso das meias-máscaras italianas) do que o de um arquétipo do rosto humano. Garbo exibía uma espécie de ideia platônica da criatura, o que explica que seu rosto seja quase assexuado, sem no entanto ser duvidoso.” (BARTHES, 2001, p. 49)

⁷¹ É de Roland Barthes também a observação sobre uma conjunção possível entre Chaplin e Brecht, como a desse encontro americano propiciado pela narrativa de Buñuel: “Mas é precisamente porque Carlitos encarna uma espécie de proletariado bruto, ainda exterior à Revolução, que a sua força representativa é imensa. Nunca nenhuma obra socialista conseguiu exprimir a condição humilhada do trabalhador com tanta violência e generosidade. Só talvez Brecht tenha entrevisto a necessidade de a arte socialista considerar o homem na véspera da revolução, quer dizer o homem só, ainda cego, no momento em que, pelo excesso natural de suas misérias, se abre à luz da Revolução.” (BARTHES, 2001, p. 31)

onde diz inclusive ter passado um Ano Novo. Lá diz ter conhecido Eisenstein, cuja obra *O encouraçado Potemkin* o teria extasiado, em direção ao México – para onde também iria Buñuel depois – para filmar *¡Que viva México!*. Buñuel chega a falar de ter composto um “quadro sinóptico” do cinema americano, com o qual capaz de conhecer a história de qualquer filme tendo em vista caracteres utilizados, como “ambiente”, “época” e “tipo de personagem”. Buñuel mostra aí o entendimento das estruturas ou esquemas narrativos fixos que regiam a narrativa de base romanesca produzida para vender, ilustrando com um episódio em torno de *Desonrada*, com Marlene Dietrich.

Ao período hollywoodiano segue-se o período do medo durante a Guerra Civil Espanhola. É o momento da confissão de Buñuel de que “Como muitos de meus amigos, a ausência total de controle me transtornava. Eu, que tão ardorosamente desejara a subversão, a derrubada da ordem estabelecida, colocado subitamente dentro do vulcão, sentia medo.” (BUÑUEL, 2010, p. 209) A deriva da vanguarda, na esteira da guerra, tendo ansiado pela subversão da ordem, é a imobilidade perante o caos, ou ainda, a impotência diante da falta do controle. Nesse sentido, o discurso libertário do vanguardista, ou ainda, seu desejo de transgressão ou de destruição da nacionalidade, entra em curto-circuito com o que ele mesmo pode fazer diante da anomia. Tendo partido a Paris, cooperando com o então estabelecido governo republicano, desempenha uma função que prenuncia e coincide com o périplo de Iris Barry: agrupar todos os filmes de propaganda republicana rodados na Espanha.

De volta aos Estados Unidos em 1939, enviado pelo embaixador Marcelino Pascua para ser *technical* ou *historical advisor* de filmes sobre a Guerra Civil Espanhola, em especial *As portas do inferno* (que seria produzido por seu antigo colega Frank Davis), sobre a retirada de Bilbao, Luis Buñuel encontra um grande obstáculo à sua manutenção no país: a proibição, por parte da Associação Nacional de Produtores Americanos, de se produzir qualquer filme sobre o assunto. Diante da censura, fugindo de Hollywood, onde não conseguia encontrar trabalho, Buñuel destina-se a New York e lá encontra Iris Barry, casada com o vice-presidente do MoMA, Dick Abbott, a qual, já à frente do Departamento de Filmes daquele museu, faz-lhe a proposta de um trabalho em um projeto junto a Nelson Rockefeller⁷², que

⁷² Esse agente político foi decisivo para a promoção de um intercâmbio cultural entre artistas brasileiros e norte-americanos, através do chamado Birô Interamericano, além de ser um dos donos da RKO (Radio-Keith-

queria criar um comitê de propaganda destinado aos países da América Latina e intitulado *Coordination of Inter-American Affairs*. Esperávamos apenas a autorização do governo, que sempre demonstrava grande indiferença pela propaganda e muito particularmente pelo cinema. Nesse ínterim, na Europa, começava a Segunda Guerra Mundial. (BUNÜEL, 2009, p. 253)

A falta de interesse do governo norte-americano por filmes e propaganda, que se reverteria em grande preocupação e investimento ao longo da guerra, pode ser advinda de ainda não se poder reconhecer aquilo que Buck-Morss apontaria sobre a relação entre guerra e cinema em *A tela de cinema como prótese de percepção*. Por partir do entendimento de que a tela de cinema funciona, para o ser humano, como uma prótese, ou seja, um amplificador de uma de suas habilidades, capaz de colocar a realidade “entre parênteses” e de fazer com que o sujeito sofra uma redução e possa se contemplar, a crítica chega à formulação de que, com ela, surge uma nova espécie de violência, uma forma de experiência que nos levaria a pensar as relações sociais como mediadas por imagens:

A guerra moderna não pode ser compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser ‘vista’. Virilio declara diretamente: ‘A guerra é o cinema e o cinema é a guerra’. Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinemática. (BUCK-MORSS, 2009, p. 19)

É de Benjamin a percepção de que a guerra moderna mostrava-se uma guerra sem relato, uma vez que, no ensaio sobre *O narrador*, de 1936, em que formula o conceito de *Ehrfahrung*, nota que os soldados que voltaram da guerra de trincheira o fizeram sem poder narrar o que

Orpheum). Foi através dele, por exemplo, que Orson Welles e Walt Disney vieram ao Brasil, ou que a escultura *Salomé e Cristo* de Maria Martins foram compradas para o MoMA (a esse respeito, ver MATA, 2008, p. 73). É de negociações com Rockefeller, ainda, que deriva a criação da Bienal de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo, fazendo doações de quadros, inclusive, como aponta Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992).

viram. Para além da falta de narratividade, ou da falta de um discurso unívoco que possa traduzir a guerra, ou traduzir o horror que se presenciaria na guerra moderna, entende-se, aí, que a experiência da guerra se torna imagética e, mais ainda, que o vínculo social começa a ser constituído pelas imagens, elas próprias prenhes da catástrofe. Na confluência disso, as expedições colecionistas que, a partir da experiência colonial, constituem os museus de história natural, têm também contribuição fundamental para as mudanças no estatuto da arte no debate do começo do século XX, não apenas Barry está viajando atrás de filmes ou Rockefeller está se dando conta de que arte, assim como o capital, se desmaterializou, Benjamin está fazendo as formulações do famoso ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Se está no trabalho de Barry o problema do arquivamento⁷³ e da duração, ou seja, do esforço desesperado, na iminência da destruição que mais do que se anuncia, habita e caracteriza a história, é preciso ler, por outro lado, que os sintomas dessa desmaterialização já são sensíveis não só aos que, por um lado, poderiam estar mais perto do capital ou do fascismo, mas também a seus críticos. O que a tese de Jameson citada anteriormente mostra é que, se há um namoro do alto modernismo com o fascismo, seu desdobramento é uma política conservativa da imagem como esforço de preservar (d)a guerra, porque a guerra está na imagem, a guerra é o cinema, e o cinema é a guerra.

⁷³ Em muito coincide o trabalho de Barry com o que é descrito por Derrida em *Mal de arquivo*. Além da ideia do princípio topológico e nomológico que regem todo arquivo, que seriam assimiláveis e consignáveis ao fato de que ela está montando um conjunto sobre o qual dispõe de força para selecionar e que será reunido em um lugar, fundando assim uma *arkhé* legítima. É importante notar, nesse papel do arquivo, que o fato da existência do arquivo por si só se faz aqui arquivável e se deposita nesse outro arquivo de correspondências: “É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do arquivo *arquivável* em seu próprio surgimento e sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação.” (DERRIDA, 2001, p. 29)

Benjamin, ao tratar das mudanças da sensibilidade com os novos meios de reprodução, defende que no cinema há arte. É nesse sentido não só que já nas primeiras páginas do ensaio falará numa “arte cinematográfica”, para depois refletir justamente sobre a ausência do “aqui” e “agora” que garantia a autenticidade da obra de arte. Desenvolvendo esse ponto, Buck-Morss (2009, p. 15) dirá que “A imagem do cinema é o traço cinético gravado de uma ausência. É a imagem presente de um objeto que ou desapareceu, ou talvez nem mesmo tenha existido.” É nesse sentido que a fotografia, e depois o cinema, teriam deflagrado não apenas um debate em torno de legitimá-los como artes, mas, o que é mais fundamental, uma mudança no estatuto do objeto artístico. O que o cinema aponta é para um tipo de obra que nasce da montagem, ou para o fato de que, menos do que o fazer, o gesto é constitutivo daquilo a que chamamos obra, a qual, por si só, instaura uma política. As implicações políticas do advento dessa nova percepção é que levarão Benjamin ao estabelecimento da disjuntiva clássica entre estetização da política e politização da estética. Nesse sentido, o que podemos observar da atuação de Buñuel durante a guerra nos Estados Unidos é justamente um ato político de arquivamento, ou ainda, a produção de cinema de propaganda.

A prova dada por Iris Barry para Buñuel “ficar mais conhecido” foi realizar uma edição compacta de dois filmes de propaganda que teriam sido encaminhados clandestinamente pelo primeiro-secretário da embaixada alemã: um sobre a conquista da Polônia pelo exército nazista e *Triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl. Iris queria uma versão reduzida dos filmes para poder mostrar aos círculos governamentais americanos, como forma de mostrar a força que tinham essas imagens. Para além da pura imagem de propaganda, é necessário pensar nessas imagens no contexto da guerra para além de seu conteúdo, e sim em relação ao seu papel. É válido recordar as reflexões de Nancy e Lacoue-Labarthe a respeito da construção do mito nazista⁷⁴, de que essas

⁷⁴ É digna de nota a revisão da leitura da questão do divino envolvido no mito nazista que faz Slavoj Žižek: “As implicações teológicas dessa verdade oculta [a de Hegel de que quanto mais uma sociedade forma um Estado racional bem organizado, maior é o retorno da negatividade abstrata da violência ‘irracional’] são inesperadamente extensas: e se o principal destinatário do mandamento bíblico de ‘não matar’ for o próprio Deus (Jeová), e nós, frágeis seres humanos, formos seu próximo exposto à fúria divina? Com que consequência encontramos no Velho Testamento um estrangeiro misterioso que invade brutalmente as vidas humanas e espalha a

imagens fizeram parte. Essa construção leva em conta a necessidade de exaltação passadista de uma tradição germânica, não só, mas fundamentalmente, serve a uma premissa mimética que teria orientado o nazismo como fenômeno estético-político. Esse grande mito, no entanto, não é plural, como a desmontagem das mitologias operada por Roland Barthes, mas um mecanismo sutilmente escondido que responde por ser o produtor da identificação, agenciando toda a cena. Não há que se esquecer que

um dos componentes do fascismo é a emoção, da massa, coletiva (e essa emoção não é apenas emoção política: ela é, ao menos até um certo ponto, na emoção política a emoção revolucionária), não devemos tampouco esquecer que a mencionada emoção conjuga-se sempre a *conceitos* (e esses conceitos podem muito bem ser, no caso do nazismo, “conceitos reacionários”, não perdendo assim nada do seu caráter de conceito). (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 26)

A partir dessas considerações, os dois filósofos apontam, de alguma forma, para a importância do uso das imagens por esse mesmo

destruição? Quando Levinas escreveu que nossa primeira reação ao ver o próximo é matá-lo, ele não queria dizer que essa reação se refere originalmente à relação de Deus com os seres humanos, de modo que o mandamento de 'não matar' seja uma apelo para que Deus controle sua fúria? Na medida em que a solução judaica é um Deus morto, um Deus que sobrevive apenas como 'letra morta' do livro sagrado, da Lei que deve ser interpretada, o que morre com a morte de Deus é precisamente o Deus do real, da vingança, da fúria destrutiva. Sendo assim a ideia de que Deus morreu em Auschwitz, repetida por escritores e pensadores, de Elie Wiesel a Phillipe Lacoue-Labarthe, tem de ser invertida: Deus tornou-se vivo em Auschwitz. Lembremos aqui uma história do Talmude sobre dois rabinos que discutem uma questão teológica: o rabino que está perdendo a discussão roga para que Deus apareça e descida a questão; quando Deus aparece de fato, o outro rabino diz que seu trabalho de criação já havia sido feito e que, por isso, ele não tinha mais nada a dizer e devia ir embora, o que Deus faz. É como se, em Auschwitz, Deus tivesse voltado, trazendo com ele consequências catastróficas. O verdadeiro horror não acontece quando somos abandonados por Deus, mas quando Deus se aproxima muito de nós” (ZIZEK, 2012, p. 58)

regime, na medida em que ele, para operar identificação, o mito precisa produzir mimetismo, ou seja, *mimesis* capazes de “assegurar uma identidade”. Se o mito é, ele mesmo, o “instrumento mimético” por excelência, explorado pelas obras de arte, é facultado pensar que filmes como o de Leni Riefenstahl conjugam-se ao aparato visível desse mito, apontando para algo em que Nancy e Lacoue-Labarthe avançam para além de Benjamin: não se trataria apenas da “estetização da política”, mas da *produção do político como obra de arte*. É nesse sentido que se pode falar do nazismo como produção de uma obra de arte total, fenômeno que certamente uma “democracia” como a americana ou como as ocidentais não poderia produzir sem tender ao totalitarismo⁷⁵. A diferença na produção de fenômenos de identificação também está na recuperação de uma força identificadora vinda do passado grego⁷⁶, do casamento de um princípio dionísio à “resistência figural apolínea”, que seria responsável (ou fruto) do privilégio da tragédia e do drama musical dentro da problemática alemã de arte (LACOE-LABARTHE, 2002, p. 44), que poderiam, porventura, encontrar seu filho direto no cinema. A compreensão da “vida como arte” coaduna-se, pois, no pensamento desses filósofos, com as “formas perfeitas da vontade”; dessa vontade que deve triunfar, como quereria Riefenstahl, para que haja a identificação completa com a imagem sonhada. Talvez seja justamente a construção de um mito o que a “democracia” americana poderia sonhar; talvez seja justamente o que ela logrou fazer, mas criou mitos, mitos plurais e disseminados, ou ainda, o próprio mito de que deveria salvar o mundo, iniciando a procissão de intervenções contra ditadores que marcaria não só sua ação contra o comunismo na Guerra

⁷⁵ “Ora, a calamidade e o mal do mundo moderno é a dupla ideia, abstrata e desencarnada, impotente, do indivíduo e da humanidade. Dito de outro modo: a social-democracia e o marxismo.” (LACOE-LABARTHE; NANCY, 2002, p. 61)

⁷⁶ Curiosamente, por outro lado, será uma matriz grega, mas de feição apolínea, que chamará a atenção de Paulo Duarte em seu olhar para os Estados Unidos. Não apenas no olhar para o Lincoln Memorial ele dirá que o que via era “um templo para lá de grego, embora a parte externa fosse exatamente a reprodução do Partenon. O monumento a Lincoln era um templo, sim, à Civilização, termo no seu significado único.” (DUARTE, 1978, p. 191) O brasileiro não se mostra infenso, portanto, a afirmações pautadas no etnocentrismo, mesmo tendo passado e ainda estando marcado pela Etnografia francesa na virada que sofreu nos anos 30.

Fria, como, ainda, campanhas recentes derivadas, como a do Afeganistão e a do Iraque.

O relato de Buñuel (2009, p. 254) ainda dá conta das exhibições dessa versão reduzida desses filmes “ideologicamente horrendos, mas soberbamente realizados, de fato impressionantes” a senadores, em consulados e, ainda, aos amigos René Clair e Charles Chaplin. A reação de ambos teria sido oposta: Clair, escandalizado, pedia que Buñuel não mais mostrasse aquelas imagens, ou estariam perdidos; Chaplin teria rido até cair da cadeira, por razões desconhecidas pelo autor de *Meu último suspiro*. O contrato para trabalhar no MoMA, no entanto, teria vindo de um contato arquitetado por Barry entre Buñuel e “um milionário subordinado a Rockefeller”, cujo nome não surge nas memórias. O emprego conseguido foi o de *chief editor*, com a missão de selecionar juntamente com Iris Barry filmes de propaganda antinazista e distribuí-los em inglês, francês e português nas Américas do Norte e do Sul. O cineasta dá conta, ainda, de que teriam produzido dois desses filmes, sem mencionar os títulos a eles atribuídos nesse registro de memórias.

Por sua vez, Paulo Duarte, que divide com Iris Barry e Luis Buñuel o escritório e as funções de cinema dentro do MoMA, não seria mencionado pelo cineasta em suas memórias. De sua parte, entretanto, restam alguns documentos que depõem sobre quais teriam sido os resultados de seu trabalho em parceria de exilados. Duarte já havia tido uma passagem pelos Estados Unidos em 1939, ano em que de lá saiu para retornar ao Brasil clandestinamente para uma audiência com o Ministro da Guerra, General Dutra, a qual teria sido decisiva para a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados. Ele retorna aos Estados Unidos juntamente com sua esposa, Joana de Prats Duarte, no Natal de 1940, tendo seu visto estendido em julho de 1941, graças ao fato de que havia quem pudesse depor a seu respeito e de que dispunha de alguma renda (exigências presentes nos termos para visto). Os objetivos iniciais alegados no visto eram estudos e conhecer melhor a cultura americana. No entanto, em uma carta do dia 30 de dezembro de 1940, remetida a Charles Thomson, Duarte diz ter vindo para encontrar Henri Laugier⁷⁷ e Henri Bonnetais. Data de 1º de maio de

⁷⁷ Laugier foi um dos mentores do projeto inicial da Organização das Nações Unidas e um de seus primeiros Secretários-Gerais Adjuntos. São frutos desse contato alguns textos publicados em *Anhembi* posteriormente, como *A ação social das Nações Unidas* (n. 13, dez. 1951), ou ainda,

1941 a primeira correspondência encontrada depondo sobre de onde teriam vindo os vínculos que levam Duarte até o trabalho com o cinema.

Meu caro Paulo,

Por um lamentável esquecimento deixei em New York o meu caderno de endereços, o que me obriga a recorrer ao nosso presado amigo Dr. Mangabeira, para que esta chegue às suas mãos.

Conversando hoje no Departamento de Estado, com a Sra. Irene Wright, disse-me esta senhora ter grande necessidade de uma pessoa com bons conhecimentos de português, de preferência brasileira, para “speaker” dos filmes que aquele departamento tenciona enviar para o Brasil. Lembrei-me logo do seu nome, porquanto, embora tal serviço não seja muito bem pago, não deixa de ser um “gancho” para um exilado. V. poderá procurar o Sr. Macgowan, no endereço junto, citando o nome da Sra. Wright.

Tenho necessidade do endereço do Armando. Quer V. fazer o obséquio de m’o fornecer?

Até o dia 9 de maio estarei em Richmond, para onde V. poderá escrever endereçando para

Dr. A. C. Pacheco e Silva

Chesterfield Sp.

Richmond, VA⁷⁸

A carta, do psiquiatra Antônio Carlos Pacheco e Silva, conhecido de Paulo Duarte por conta de seus estudos de Criminologia, dado que este havia trabalhado no Hospital Psiquiátrico de Juqueri e então era catedrático de Medicina da USP, foi escrita durante a ida deste ao 97º Congresso Americano de Psiquiatria, na Virgínia. A indicação para trabalhar como locutor acaba se desdobrando em alguns trabalhos

mentionado em textos da redação (certamente escritos pelo próprio Paulo Duarte).

⁷⁸ As cartas citadas foram obtidas no Fundo de Documentação Paulo Duarte, localizado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pasta 8 do conjunto *Vida Pessoal*. Agradeço à equipe desse centro pela presteza e solicitude com que fui atendido nas duas vezes em que tive oportunidade de pesquisar seus acervos.

de tradução e no contato com Buñuel. No entanto, as *Memórias* de Paulo Duarte depõem sobre como este teria conhecido e ido pela primeira vez ao Museum of Modern Art, que, aparentemente, não era nem prioritário entre seus interesses na cidade de New York. Tendo vindo de Paris e da experiência do Musée de l'Homme, seu foco de interesse estava no Museu de História Natural, depois deslocado para o Metropolitan Museum, em que o que mais lhe chama a atenção é o acervo de egiptologia. No entanto, a atração da imagem cinematográfica se manifestaria em seguida:

Entretanto esse como compromisso cultural não me impediu de ver outros museus interessantes. E um deles, a ele me levou um convite do Carlos Mendonça para assistir a uma fita na qual aparecia, como artista principal, Theda Bara, uma das mais velhas artistas do cinema mudo, no *Museum of Modern Art*, rua 53. Este interessantíssimo museu tem um departamento cinematográfico curiosíssimo, pois dá sessões duas vezes por semana na qual o público é admitido. Toda a história do cinema aí está presente através das velhas películas desde o nascimento do cinematógrafo. Foi o Carlos quem descobriu para mim este museu e lá fomos juntos ver a famosa Theda Bara, da qual eu guardo uma lembrança longínqua, mas perfeitamente consciente da grandeza e da beleza dessa velha artista. (DUARTE, 1978, p. 176-177)

Esse primeiro contato de Duarte com o cinema dentro do museu de arte moderna trata justamente não apenas da mudança de percepção que se operava, mas também, da obsolescência de certas imagens, no sentido em que a antes *femme fatale* Theda Bara já parecia a ele e ao colega de sessão algo ridículo, como um dramalhão que acaba por provocar o riso. A percepção cinematográfica é ela, também, sujeita à evolução da técnica, ou ainda, às modas, e ela própria se “museifica”. Nesse sentido, dentro do MoMA, há esse contato que se anuncia dúplice: com a imagem que precisa convencer, afirmando uma potência contestativa, de guerra; e com a imagem que precisa se preservar, no sentido de ser interessante historicamente, como o *studium* desenvolvido por Roland Barthes em *A câmara clara*.

Se o primeiro contato com o MoMA se deu nessas condições, é interessante retomar também como teria se dado seu primeiro contato

com Buñuel. Em conferência realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 17 de maio de 1957, depois publicada na revista *Anhembi* número 114, de maio de 1960, Duarte recupera as memórias de como conheceu aquele cujo caráter define, antes de tudo, como o de um aragonês (“testarudo, ciumento e rixento”): em 1938, em Paris, quando este era secretário da embaixada espanhola; antes, portanto, da ida de ambos para New York. Quem os teria apresentado, na Closerie des Lilas, teria sido o próprio Breton. O estreitamento de seus contatos é que teria se dado dentro do MoMA, na equipe de trabalho com cinema, para a qual, ainda de acordo com a conferência do próprio Duarte, o próprio Buñuel o teria convidado. Ele nos dá, ainda, a indicação de quem seriam os outros componentes da equipe: Demétrio Delgado de Torres⁷⁹, Gustavo Durán⁸⁰, Gustavo Pittaluga⁸¹ e Eduardo Ugarte⁸². O relato da conferência de Duarte segue entre episódios mais ou menos pitorescos de como era a convivência entre eles, entre jantares, viagens e simples eventos cotidianos, como quem não se preocupa diretamente com a grande história ou com os feitos cinematográficos do cineasta, mas com simples cenas de uma amizade.

Se na conferência de Duarte achamos apenas os indícios episódicos do grupo, para em seguida tratar da dissolução e das correspondências posteriores, os arquivos ainda guardam alguns indícios dos trabalhos em que ele e Buñuel cooperaram. A primeira correspondência entre ambos encontrada no arquivo data de 22 de maio de 1941. Trata-se de uma breve carta do cineasta a respeito de uma gravação da qual Duarte participaria, provavelmente como *speaker* – função para a qual Armando de Aguiar pedia indicação, em

⁷⁹ Subsecretário do Ministro do Tesouro da Espanha durante a Guerra Civil, é quem mais dura dentro do MoMA, figurando na correspondência de Duarte quando todos os outros já se encontram fora da equipe de Iris Barry.

⁸⁰ Discípulo de De Falla, compôs seu primeiro trabalho em homenagem a Lorca, e – como assinala Duarte – autor de composições musicais para uma dançarina conhecida como Argentinita, em verdade, Antonia Mercé y Luque, que dançou *El fandango del candil*, por ele composto, música que se alimenta da tradicional matriz das castanholas, em que ela era exímia.

⁸¹ Pittaluga viria a ser o compositor da trilha sonora de dois dos filmes de Buñuel: *Los olvidados* e *Viridiana*. É outro discípulo de De Falla a se alimentar das matrizes tradicionais da música espanhola.

⁸² Ugarte viria a colaborar com Buñuel no roteiro de *Ensayo de un crimen* e é dado por Duarte como companheiro de Lorca na fundação do teatro popular de Madrid.

correspondência do mesmo período (datada de 16 de maio e respondida a 6 de junho daquele ano).

Dear Dr. Duarte: This is to advise you that your appointment to be at the recording of "The city" will now be for May 26th (Monday) at 9 A.M.
The address is: RCA Studio, 11th floor
411 Fifth Ave.
New York City
and we shall expect you there at the above time.
Sincerely yours,
(a) Luis Bunuel
L. Bunuel

A correspondência diz respeito às gravações de *The city*, um dos filmes de propaganda que vinha sendo produzido a partir do escritório do MoMA (cujo timbre consta no papel em que foi escrita), pela RCA, para propaganda dos Aliados nas Américas. Dias depois, Duarte partiria para o interior do país, para, a convite do professor Wladimir Berrien, ministrar cursos de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade do Wyoming, em Laramie. Durante essa estadia fora de New York, no entanto, a colaboração entre ambos não cessa: em 24 de junho, outra carta de Buñuel com as mesmas características dá conta do fato de que Paulo Duarte havia traduzido outro filme, desta vez com título em espanhol, *Vales lo que sabes*, e de que o cheque pagando pelo serviço de tradução ao português havia sido enviado. A missiva seguinte, tratando desses acordos, não é de Buñuel. Vem escrita em português, assinada por "Deter" e datada de 2 de julho de 1941, tratando de mais um *script* a ser traduzido, trabalho para o qual o autor conta com o fato de que Duarte teria mais competência do que ele:

Meu caro Paulo,

Recebi ontem a sua interessante carta e como vê foi por demasiado tarde para receber a professora Noemi Silveira a bordo, visto ela ter chegado no dia anterior. Pretendo procurá-la hoje o que só poderei fazer por intermédio da agência de navio porque não sei em que hotel ela está se hospedando.

O Bunuel deu sinal de vida, mas foi só ontem às três horas da tarde depois de ter recebido a sua carta. Ele me deu o "script" incluso, o qual ele quer de volta em tradução portuguesa até sexta-

feira. Isto, naturalmente, é impossível, portanto disse a ele que não poderia entregar o trabalho feito antes da segunda-feira. Em não-conformidade com a nossa combinação (e isso não me pareceu ser português) estou lhe enviando o “script” tal qual ele m’o entregou. A razão para isso é que achei ser o osso nessa canja muito duro demais para eu roer. Uma vez vi um jogo de basketball. Mas isso faz tanto tempo que me esqueci completamente de tudo que aprendi naquela vez. Não é que não sei – é só que me esqueci.

Sabendo que você está num ambiente colegial onde abundam os peritos em qualquer tipo de esporte achei conveniente enviar-lhe esse negocio sem ter feito a tradução. Acho que se fizer a tradução de modo que o português não passe do número de linhas do original será o suficiente. Naturalmente, quanto mais curto, melhor. Se poder [sic] fazer isso e me enviar logo o trabalho será bom, pois tenho um encontro marcado com o Bunuel na segunda-feira de madrugada (10 horas) e poderemos então fazer os necessários cortes ou acréscimos à sua tradução. Deste modo, creio eu, Bunuel será melhor servido por o trabalho ter sido feito pela mão do mestre!

Lembranças ao Berrien. Faço votos que estas suas aulas acabem logo, pois está fazendo falta em New York. A Berta tem se lamentado não ter podido falar com a sua esposa antes de sua viagem, mas, antecipando um breve regresso, envia-lhe um grande abraço que não posso deixar de multiplicar. Fico aqui, como sempre, às suas ordens, o amigo, muito queimado do sol,

(a) Deter

P.S. Si há erros nesta carta a culpa deve ser da Aurora – pois foi ela quem manipulou a máquina.

Além da primeira notícia, qual seja, de que orbitava também em torno do grupo – ou havia sido recomendada por Duarte – uma das signatárias do Manifesto da Educação Nova de 1932 (junto com Cecília Meirelles e Júlio de Mesquita Filho, este último do grupo do Estadão e exilado juntamente com ele), Noemi Silveira, que deveria tomar contato justamente com esse setor de informação e propaganda cinematográfica

americano, esta carta depõe sobre o trabalho que, ainda que à distância e juntamente com o ensino, Duarte exercia, e sobre os temas de que se ocupava. A isso se soma a preocupação com o esporte, nesses vídeos, a qual reverberaria no fato de que *Anhembi* teria uma seção voltada aos *Esportes dos 30 dias*, jornalística, por um lado, mas também educativa, pretendendo recomendar ao público brasileiro a prática de desportos, fazendo inclusive distinção dos que seriam mais adequados a homens e mulheres e defendendo a profissionalização dos treinadores brasileiros.

Entretanto, há outro detalhe que é importante ressaltar: essa propaganda para exportação parece não ter circulado dentro dos Estados Unidos. É exemplar, a esse sentido, que a carta escrita por Buñuel em 9 de julho de 1941 deponha que Duarte fez uma petição para exibir os três filmes que traduziu na Universidade de Wyoming, mas não as pôde exibir por não haver disponibilidade de rolos para remessa interna:

Voy a comunicar la petición que Ud. me hace para proyectar ahí ‘La Ciudad’, ‘Vales lo que sabes’ y ‘Basketball Technique’, aunque dudo mucho que puedan acceder a su petición, puesto que estas películas están reservadas para Sur América y aun no hemos hecho el tiraje total de copias que se necesitan.

A carta ainda afirma que o pagamento pelo serviço seria enviado através do Sr. de Sá, que também estaria levando outra das fitas de propaganda para que Duarte fizesse a tradução. Esta, no entanto, focada especificamente na propaganda dos benefícios do emprego da técnica na agricultura, voltada, certamente, para propiciar a venda de maquinário agrícola aos países periféricos. É em carta de 25 de julho de 1941, escrita em papel timbrado do Museum of Modern Art Film Library, que Buñuel ressaltará justamente que a tradução dada por Duarte a *Power and the land* não atendia ao que era o objetivo do filme:

Recibimos a su tiempo la versión de “Power and the land” que, como todas las suyas, estaba muy ajustadamente hecha. Lo que me parece menos ajustado es el título que propone Ud., “O Convívio da Terra”. En realidad, no es una película sobre la vida del campesino, sino sobre los beneficios que pueden obtener los granjeros cuando disponen de energía eléctrica. El título debería ser algo parecido a esto: “La Electricidad en el Campo” o “Granjas y la Electricidad”. Doy

esta idea de títulos para que note Ud. la íntima relación que debe haber em el título entre granja, agrícola y electricidad.

Fica claro, portanto, que, na produção com que Buñuel estava colaborando ao longo da guerra, em muito pouco importava sua técnica – para cujo trabalho teria vindo aos EUA nos anos 30 – ou o fato de que foi um cineasta de vanguarda. É justamente o teor de suas realizações de vanguarda que renderão a Buñuel a perda do posto de elaborador desses filmes de propaganda, ou seja, o peso do ateísmo e da transgressão foi excessivo para se manter nesse papel de agente de Estado. No caso de Duarte, sempre pouco transgressor, ainda que alinhado e conhecedor dos círculos de vanguarda, a saída do MoMA e dos Estados Unidos vai se dever a missões a cumprir na Europa, ou ainda, após o Estado Novo, ao retorno a *O Estado de S. Paulo* e à posterior fundação de *Anhembi*, revista que, apesar de ter dado vazão a vozes progressistas, em muito contribuiu para a cristalização das forças de vanguarda. Essa figura “oficial” em muito contrasta com os episódios bem-humorados relatados por Duarte ou pelo próprio Buñuel em *Meu último suspiro* (no qual chega a afirmar que teria pensado em rodar um filme pornográfico no telhado de um edifício em New York, com Duchamp e Léger.)

É curioso confrontar esse pensamento de que a pornografia poderia ser um risco – de dez anos de prisão, no caso das leis americanas da época – ou mesmo vista como uma espécie de transgressão com a maneira como ela será revista no pensamento contemporâneo por um filósofo como Giorgio Agamben no seu *Elogio da profanação*. A seu ver, a pornografia seria um dispositivo que teria realizado, no seio do capitalismo, a aniquilação de um meio puro e a produção de um Improfanável. No entanto, pode-se pensar que há uma espécie de nostalgia romântica na maneira como Agamben (2007, p. 75-78) considera a questão das poses “desavergonhadas” e a “indecência” de se expor a consciência de estar exposto diante da câmera. O filósofo cita, ainda, um filme pouco posterior ao momento de que ora se trata, *Monika*, de 1952, com uma citação de Bergman⁸³ para dizer que se

⁸³ Walter da Silveira, no mesmo número de *Anhembi* (114, maio de 1960) em que Paulo Duarte fala de suas memórias de contato com Buñuel, publica um texto intitulado *Compreensão de Ingmar Bergman*, em que fala que a Europa estava sendo atingida por uma “bergmanmania”, onda que ainda não havia chegado ao Brasil por sermos “escravos da distribuição”. Além disso, introduz uma discussão sua contemporânea, sobre o que seria o chamado

tratava de uma primeira vez na história do cinema em que se estabelece “um contato despidorado e direto com o espectador”. Tratar-se-ia de mais um advento do chamado “valor de exposição”, que estaria caracterizando não apenas a indiferença marcada no rosto das estrelas pornô e das modelos, “um não dar a ver nada mais que um dar a ver”. Todavia, até onde isso não seria extensível às próprias artes, no sentido em que não mais se podem encarar como um “fazer”, ou ainda, como uma essência, mas como aquilo que só se pode apontar e só poderia reencontrar seu valor de uso na ordem do impossível?

A separação da equipe, ou ainda, a saída de Buñuel do grupo do MoMA, se dá em 1942⁸⁴, quando Salvador Dalí publica *La vida secreta de Salvador Dalí*, em que o autor teria falado do colega surrealista como “ateu” (segundo as próprias memórias de Buñuel) ou como “comunista e ateu” na revisão feita por Hans Helmut Prinzler (BUÑUEL et al., 1978, p. 161). Buñuel atribui ao ateísmo o que teria lhe custado o posto naquela equipe – à mesma convicção religiosa sobre a qual escreve boas páginas em seu livro de memórias⁸⁵. Isso depõe, entretanto, sobre quando foi ecoar nos Estados Unidos o escândalo de *A idade do ouro*⁸⁶,

“cinema de autoria”, conceito, a seu ver, facilmente aplicável ao cineasta em análise. Nesse sentido, estamos na contramão do questionamento da noção e do valor da autoria que os anos 60 ainda viriam a dar no pensamento francês, através das ideias de Roland Barthes e Michel Foucault, fundamentalmente. Há sentido, para Silveira, como crítico de *Anhembi*, em separar arte de não-arte, documento de ficção; é justamente no movimento reverso, de ver como ambas as coisas estão imbricadas, que revisito, aqui, essas páginas pouco exploradas de Buñuel.

⁸⁴ Nesse mesmo ano, consta nos arquivos de Mário de Andrade (depositados no IEB-USP) uma carta de José Bento Faria Ferraz a Paulo Duarte, datada de 21 de julho em papel com timbre do Ministério da Educação e Saúde, dispondo sobre os equipamentos de projeção cinematográfica existentes no Rio de Janeiro.

⁸⁵ Ao tratar de seu ateísmo, Buñuel afirma ter posição diferente da de Roger Caillois a esse respeito. Ao passo que Caillois teria uma visão da *necessidade* de que Pilatos lavasse as mãos, por exemplo, Buñuel (2009, p. 243-248) acredita que é o acaso o grande senhor de todas as coisas e é contra ele que se trava a tenaz luta de todos os dias. O espaço da imaginação, esse em que construímos com nosso acervo mental de imagens, insinua-se “entre o acaso e o mistério”, e seria “a liberdade plena do homem”.

⁸⁶ Juan José Lahuerta estabelece, em *El fenómeno del éxtasis*, as ligações entre outras obras de Dalí, o “responsável” por esse escândalo, e *A idade de*

que fora lançado em Paris nos anos 30 e em pouco tempo chegara a ter sua exibição proibida durante 50 anos. A conjunção entre o livro de Dalí, as pressões de inimigos dentro do Departamento de Estado e o lançamento de um artigo na revista *Motion Pictures Herald* no qual se denunciava que um indivíduo “deliberadamente escandaloso” ocupava um alto cargo no MoMA. Houve insistência tanto por parte de Barry quanto por parte de Alfred Barr Jr., então diretor do museu, para que Buñuel resistisse a esses ataques. No entanto, a opção de pedir demissão foi do próprio Buñuel, que o faz ainda em 1942; o grupo duraria até 1944, quando Duarte retorna à Europa, Ugarte vai filmar no México, Durán naturaliza-se norte-americano e vai para Washington e Pittaluga vai para Cuba encontrar o pai.

Um ano depois, em abril de 1961, um texto assinado por Angel Establier, primeiro diretor do Colegio de España, no número 125 de *Anhembí*, trataria novamente das relações entre Dalí e Buñuel. No texto, intitulado *Salvador Dalí e Luis Buñuel*, o autor procura comparar as duas figuras que naquele momento retornavam à Espanha, associando o primeiro a Mefistófeles – ou ao próprio Dom Quixote – e o segundo a Sancho Pança⁸⁷. Para além dessas referências, é digno de nota que aparecem entre as referências do convívio entre ambos, tratando da

ouro, filme em que a participação deste teria sido mínima. “Las maravillas que se suceden en *La edad de oro* de Buñuel y Dalí, un título en el que no hay ironía alguna, o en el que no hay ironía posible, parecen corresponderse perfectamente con la nueva y más alta edad de oro que *Minotaure* nos propone, esa en la que, gracias a los poderes de la dialéctica, la máquina podrá al fin ser sostenida, con ventaja y sin que nadie se extrañe, por su propio producto, el excremento. Cuando al inicio de los años treinta la organización del trabajo estaba siendo transformada en sistematización del consumo, del ocio de las masas, es decir, cuando empezaba a cumplirse sin ganga eso que llamamos justamente modernidade, qué tendrá de extraño que el plan de *Minotaure* – calcado, claro, del plan surrealista, su varita mágica – fuera dissimular en las cosas su condición de ‘producto’ para convertirlas en ‘descubrimientos’ y ‘tesoros’?” (LAHUERTA, 2004, p. 17-18) Nada mais adequado para definir, também, o espectro que circunda o périplo americano de Buñuel.

⁸⁷ Relembro a releitura do romance cervantino que faz Franz Kafka, em *A verdadeira história de Sancho Pança*, na qual justamente o Quixote é uma espécie de demônio individual de Sancho, exorcizado através da composição escrita por este último, mas talvez justamente por essa condição, ou ainda, por ser um indivíduo de escrita, não pôde causar mal a ninguém.

sociabilidade da Casa de Estudantes (e dizendo que tinha muito de ordem de cavalaria), Eugênio d’Ors, que em seu clássico ensaio sobre *O barroco* (de 1935) afirmava que o barroco era uma espécie de sobrevivência dionisíaca que atravessava os tempos, uma constante que oras se manifesta, oras desaparece, mas existe como uma espécie de força, e não como um “estilo de época”. Seria propício, talvez, pensar que as matrizes de articulação entre o político e o delirante, entre o extático e o momento da guerra, se estendem justamente para sobre esse momento que se faz abordar. Quem também comparece a esse texto e depõe sobre os limiares entre poesia e política é Juan Ramón Jimenez, que, como aponta Gema Marigó (2008, p. 179-180), estreia justamente com uma conferência defendendo que seria na poesia que, em tempos de guerra como os que se anunciavam nos anos 30, se encontraria a paz e a beleza da vida. Aliás, Jimenez é outra dessas figuras transatlânticas, na travessia entre Velho e Novo Mundo, que servirá para que se pense, em seu périplo americano, e em confronto com Lezama Lima, o que se definiria como nosso neobarroco. São, todavia, outros trânsitos, bastante diferenciados dos destinos que atingiriam Dalí e Buñuel. Não por acaso tanto Jimenez quanto o próprio Lorca e outros serão denegados pelos surrealistas.

Aqui, é novamente a conferência de Duarte que chama a atenção, para que se possa pensar essa amizade que nos documentos resta unilateral, pois apenas o brasileiro recorda o espanhol, mesmo que, aparentemente, tenham se dito muito amigos e haja alegada proximidade por parte do diretor de *Anhembi*. No texto publicado na revista, em sua última parte, Duarte retoma a correspondência entre ambos, que dizia ser parca, tendo em vista Buñuel ter certa “fobia epistolar” (talvez comprovável pela pequena extensão das cartas trocadas entre ambos nos Estados Unidos, encontradas no arquivo). Em carta de 29 de junho de 1944, pouco antes do Dia D, quando Duarte passa a cogitar retornar à França, Buñuel fala que estaria indo para Hollywood atuar na Warner como *producer*, antevendo já sua ida para o México. Nova correspondência, de Hollywood, datada de novembro do mesmo ano, viria quando Duarte, retornado da Europa para New York, teria remetido dinheiro da mãe de Buñuel para ele. O que chama a atenção nessa carta são dois mascaramentos, que remetem a outro episódio entre ambos: Buñuel se porta como Cervantes se dirigindo a Camões, o qual seria Duarte. Ressaltam nela algumas considerações de Buñuel sobre seu périplo hollywoodiano, em contraste com a passagem institucional nova-iorquina:

Que hace ahora em New York? Sigue en el Museo? Mucho me interessa saberlo con exatitud así como los planes inmediatos de Uds. Por su carta postal vi que piensan regresar a Francia en Agosto pero de aqui a entonces que? Conteste. Yo sigo por este embrutecido Hollywood que, no porque yo me vaya adaptando a él sino porque él se acomoda a mi, me resulta cada dia más civilizado y exquisito. Que gran inteligencia y sensibilidad la de estos y estas stars. Las frecuento diariamente y soy su mejor y mas servil admirador! Todo por una 'divina sonrisa' de Heddy Lamar e um guiño graciosísimo de Eddie Cantor! Esto es vida! Aparte de eso no veo a nadie y a las ocho estoy acostado pues sigo con mis fatales signos de intoxicación permanente. Pero siguiendo sus consejos me voy a operar las amígdalas inmediatamente. Si me curo se lo comunicaré y si no lo comunicarán mis herederos. Supongo que le habrá contado Demetrio cuales son aqui mis ocupaciones. Estoy muy contente del trabajo en el que cuento con mucha más libertad y independência que en el Museo. Apenas este mejor de salud, voy a comenzar a dirigir películas em inglés cosa que me interessa a fin de estar bien preparado para cuando llegue a España. Si pudiera contar com Ud. le propondria a Mr. Warner el hacer versiones portuguesas en las que ya rompio Ud. tan valorosamente Sus primeras lanzas. Para el departamento de español tengo un excelente escritor y un buen diretor. Para el portugués no me haria falta mas que Ud. y los atores. Sería tan agradable para mi ver a los amigos de New York con rumbo a ésta. Yo, a no ser por Uds., prefiero estar aqui y esperar la vuelta a España submergido en el trabajo y en el aislamiento. Llevaba años separado de mi oficio que el fin y al cabo es la única cosa de valor que podré ofrecer algun día a nuestra España liberada... no de alemanes sino de una parte de los españoles. (BUÑUEL, apud DUARTE, maio 1960, p. 650)

Para além das considerações sobre a natureza aparentemente mais livre do trabalho realizado em Hollywood – aparente, tendo em vista que não está mais o cineasta em seu trabalho de vanguarda,

financiado pela mãe ou pela excentricidade de um mecenas, mas também não mais dentro da instituição, com suas demandas estratégicas, mas está inscrito num sistema industrial de produção e distribuição, ou seja, naquilo que Adorno e Horkheimer chamariam, em 1947, na *Dialética do esclarecimento*, “indústria cultural” – interessa pensar o poder-ter-sido de um evento. Na outra face de não ter se tornado o responsável pelas versões em português para filmes da Warner – à época também refilmadas com atores da língua, ou seja, extremamente onerosas, como mostra Buñuel –, encontraremos novamente o projeto da revista que Duarte encampará como matriz modernizadora quando voltar ao Brasil. Aí, para além dele próprio, imperará o juízo crítico de seu irmão, Benedito J. Duarte⁸⁸, e comentários sobre nomes do cinema não-hollywoodiano, em especial o italiano, como Visconti, De Sica e outros neorrealistas. De qualquer maneira, essa galeria de imagens nos permite, de algum modo, montar possibilidades de leitura do que comporia o inconsciente ótico desse projeto, ou ainda, do que seriam as *mitologias* derivadas do contato de Duarte com o cinema, fundamentalmente forjado a partir de Buñuel e da experiência do documentário.

O fim da guerra marca o afastamento de ambos dos Estados Unidos. Buñuel, por um lado, irá para o México, filmar *Los olvidados*, atingindo por um viés próximo ao neorrealismo os problemas sociais que encontraria do outro lado da fronteira americana⁸⁹. Duarte, por sua

⁸⁸ Tanto Paulo Duarte quanto seu irmão têm forte pendor pelo sentimento da nostalgia. Sobre isso, depõe não somente o fato de que os 10 volumes de *Memórias* do diretor de *Anhembi* são considerados obra incompleta, como o fato de que a coletânea organizada de “crônicas e contos de memória”, *À luz fosca do dia nascente*, de Benedito seja fundamentalmente pautada nas memórias de infância. A respeito do irmão de Paulo Duarte e de sua atuação como crítico de cinema, há uma tese, de autoria de Afrânio Catani, intitulada *Cogumelos de uma só manhã*, defendida na USP em 1990.

⁸⁹ E que não são exclusividade mexicana, como o próprio prólogo do filme faz questão de deixar claro, não apenas ironizando a ficcionalidade da fita (que se diz “baseada integralmente em hechos de la vida real” e que “los personajes son auténticos”, no que caberia pensar em toda a ironia possível no uso do conceito de autenticidade num momento em que o objeto já perdeu sua aura), como também afirmando que em Londres, Paris ou New York se encontrariam casos semelhantes àquele, de miséria, carência, falta de higiene e de condições mínimas de vida. Há um olhar, ainda, para os aparatos com os quais o Estado intervém, sem sucesso, no problema. Com efeito, menos do que aparecer um reformatório assimilado a um sistema

vez, no Brasil, já à frente de *Anhembi*, receberia ainda correspondência do amigo, em resposta a um pedido de colaboração para a revista. Buñuel, embora se dissesse bastante avesso ao escrever, oferece um texto chamado *Ilegible, hijo de flauta*, escrito em parceria com Juan Larrea e, segundo ele, irrealizável como filme. Não publicado na revista, o texto viria a público apenas em 1980, em dois números da revista *Vuelta*, lido por David Bary (2013), que o apresenta como um “film poético de índole semi-surrealista en el que las imágenes, que se suceden vertiginosamente, se dirigen al inconsciente del espectador, quien se encuentra ante una representación totalmente fuera del común.” Ou seja, a oferta para o Brasil é a de um texto que não poderia ser realizado, ou ainda, com seus resquícios surrealistas, não circularia onde, naquele momento, o cineasta estava produzindo. Segundo Bary, ainda, o roteiro remontaria a um projeto de argumento iniciado por Larrea em 1927 ou 1928, perdido durante a guerra e reconstruído por ele em parceria com Buñuel durante a estadia no México, em 1947, tendo circulado entre os amigos dos autores em cópias datilografadas. Em 1948, foi agregado um resumo explicativo pensando em leitores profissionais dos meios cinematográficos, parte do qual foi traduzido ao inglês. Em 1957, Buñuel volta a demonstrar interesse pelo texto e escreve ainda mais cenas, mas o projeto resta novamente abandonado e só seria publicado em *Vuelta* anos depois. A temática do texto, aliás, em muito poderia ter a ver com se fazer publicar no Novo Mundo, uma vez que trata justamente de um périplo em que se fala da desagregação dos valores ocidentais e da busca de uma nova terra – de uma nova ilha – em que os protagonistas – um dos quais, *Ilegible*, apaixonado por uma mulher que tem as feições da Estátua da Liberdade – procuram o que seria a terra da imaginação criadora, Columbia. Ou seja, ainda que a passagem pelos Estados Unidos tenha se revelado árida e que a possibilidade de retomar a produção cinematográfica tenha surgido, para Buñuel, na ida para o México, as imagens a que *Ilegible* se liga como o

corrupto de repressão, como em *Capitães da areia*, de Jorge Amado (livro que trata do mesmo problema no contexto brasileiro, escrito no calor do embate comunista com o Estado Novo, e publicado em 1937), a tentativa de “correção” de Pedro, que não é criminoso, mas vítima dos acontecimentos, fracassa ao revés do método “moderno” do diretor. Daí o deixar a solução do problema às “forças progressivas da sociedade”, em que porventura ainda se deposita ali alguma fé, de maneira bem menos corrosiva e mais moralizada do que nas primeiras realizações surrealistas. Pittaluga, o colega de MoMA, colabora com a trilha sonora do filme.

novo são as do mundo norte-americano, ou ainda, são os mesmos simulacros dos perdidos documentários de propaganda da guerra.

Outras potencialidades de leitura ou de diferença em nossa modernidade saem, ainda, da carta de 1951 que Duarte cita nessa conferência. É ali que surge não só a narrativa de uma primeira exibição de *Los olvidados*⁹⁰, que ainda iria para o Festival de Cannes, mas também o relato de outro ponto de contato do Surrealismo com o grupo que orbitava em torno de *Anhembi* e do projeto de modernização que se engendra via Rockefeller nos Estados Unidos e Matarazzo⁹¹ no Brasil, o qual resulta não apenas na criação da Bienal de São Paulo, do Museu de Arte Moderna e do Teatro Brasileiro de Comédias, mas também na tentativa de uma empreitada de indústria cinematográfica no Brasil, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A revista dirigida por Duarte em muito está coadunada a esse mesmo projeto, uma vez que praticamente tudo o que o Teatro Brasileiro de Comédias montou foi amplamente elogiado em suas páginas de crítica, como, também, os filmes da Vera Cruz eram preferidos em relação aos da Maristela, por exemplo, que funcionou no mesmo período. É ainda na carta que Buñuel fala de uma potencial colaboração que não se deu:

Sé que mi buen amigo Alberto Cavalcanti se ha instalado en el Brasil en donde está produciendo films y formando el germen de una autentica industria cinematográfica. Pienso escribirle algun día para ver que posibilidades habria para mi en su organizacion pues me encantaria trabajar por esas tierras y sobre todo la idea de poder ver a

⁹⁰ O filme gerou violentas reações de ordem moral dentro do México, pois até mesmo os deputados chegaram a acusar Buñuel de ter feito má imagem do país que o acolhera, uma vez que o filme fala da marginalidade social. No entanto, depois de o filme ter sido premiado em Cannes, houve uma “mudança de disposição”: os deputados que queriam cassar a naturalidade de Buñuel passaram a querer condecorá-lo.

⁹¹ Nessa constelação do capital, vale notar que, em *Paul Rivet por ele mesmo*, Duarte registra que Rivet, após a Segunda Guerra Mundial, aventa buscar auxílio financeiro para suas pesquisas em Rockefeller. Além disso, em 1945, tendo passado cinco meses no Brasil, Duarte consegue grande quantidade de material de consumo, tecidos, conservas e dinheiro com um grupo de amigos que inclui Francisco Matarazzo Sobrinho, o Conde Matarazzo, Abrahão Ribeiro (então prefeito do Rio de Janeiro), Gastão Vidigal (então Ministro da Fazenda), Lauro Gomes e Fábio Prado.

vosotros. No olvido que el caballero tuerto fue mi mentor en gastronomía y en saber y entender de vinos. (BUÑUEL, apud DUARTE, 1960, p. 651)

Buñuel avança, pois, a possibilidade de se transferir ao Brasil, a qual não viria a se efetivar porque justamente a produtora de Franco Zampari e Matarazzo não viria a conseguir se sustentar. Mesmo que os filmes tenham tido bom público, não foram capazes de sustentar o empreendimento industrial cinematográfico. De qualquer forma, há que se pensar que o anverso da vinda que Buñuel planejou e não efetivou é a partida de Cavalcanti do Brasil, depois das desilusões com a tentativa de criação de espaço para uma indústria cinematográfica brasileira. Cavalcanti, na Europa, resolve filmar na Áustria, em 1955, por insistência de Joris Ivens, que não se sentia à vontade para dirigir filmes que não fossem documentários, *O senhor Puntila e seu criado Matti*, texto que nenhum europeu ousava, naquele momento, filmar. O roteiro foi escrito em parceria por Cavalcanti e Brecht⁹². O argumento da peça trata justamente de reverter o juízo de que a “bondade” estaria na racionalidade, tendo em vista que, quando não está bêbado, Puntila afasta as pessoas, pois é cruel e as trata mal, ao passo que embriagado

⁹² Com efeito, a diferença de concepção para com toda uma tradição de pensar o teatro é assinalada por Benjamin como leitor de Brecht, em ensaio de 1931, uma vez que este “liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura. Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação.” (BENJAMIN, 1994, p. 79) Com efeito, pensando-se o cinema como outra dessas artes do espetáculo, a função a ser assinalada para o texto também é válida: não se trataria de simplesmente repetir as formas do teatro dito burguês, mas de revolucionar as formas do teatro. Para isso, era importante canalizar outras forças, talvez as que Benjamin encontra no Surrealismo em seu texto de 1929, o último “instantâneo” da inteligência europeia: uma espécie de *iluminação profana* para a qual a ausência da razão – encontrada no narcótico – poderia servir de propedêutica. Além disso, é nesse mesmo texto que podemos encontrar o filósofo desconstruindo a ligação entre uma moral idealista e a prática política, aprofundando a visão sobre a politização da arte para além do simplesmente falar da política de esquerda ou de direita. Em suma, toda arte é e constitui uma política, ainda que insurrecional. É esse o termo usado para falar sobre Lautréamont, que, como vimos, teve suas obras completas prefaciadas por Caillois.

faz muitos amigos e é feliz. Trata-se de um filme que confronta o europeu, àqueles tempos separado em apenas dez anos dos horrores da própria guerra, com o colapso da própria racionalidade, na medida em que Puntila, quando é mau, o faz justamente acometido por uma racionalidade lampejante. Além disso, some-se o fato de que o filme preserva o efeito de estranhamento do teatro brechtiano, na medida em que a própria representação não se naturaliza, ou ainda, não tenta se dar como realista. Os personagens agem de maneira quase coreográfica, ou ainda, como se fizessem jogos clownescos os quais, no entanto, são permeados de epifanias em que saem de suas bocas, quase como se não fossem suas, considerações sobre o dinheiro, o poder, a vida, o humano, como se algo descarnado falasse através deles e se ausentasse em seguida. No entanto, o próprio rumo das conversações não é linear.

Vejamos, por exemplo, a sequência inicial, em que Matti, depois de esperar por três dias enquanto seu patrão Puntila bebia dentro do restaurante da cidade, entra para levá-lo embora, pois considera tamanha espera um desrespeito, ao que o patrão lhe contesta que, em sua visão, Matti não era um ser humano. “Você é uma pessoa? Não disse que era um motorista?”, diz Puntila; “Não conheço você”; “Talvez porque nunca tenha olhado para mim”, replica Matti, o criado, manifestando sua invisibilidade para o patrão sóbrio, que depõe ele próprio sobre sua visão, alegando que essa seria potencializada na embriaguez: “quando estou sóbrio, vejo as coisas pela metade”. Está em pauta, novamente, a dúvida da visão como pilar da racionalidade ocidental, a exemplo da cena do corte do olho – dirigida por Buñuel e tomada pela filha de Chaplin e por seu criado como uma cena de horror.

O assunto “humanidade” se ligará forte e ironicamente – na discussão inicial dos dois personagens e na maneira como o filme se pautará no possível casamento de conveniência entre a filha de Puntila e um adido diplomático e em seu possível casamento com a senhora Elsbeth – ao dinheiro, tema dito “vulgar”, mas definitivo e diretamente ligado à transformação e mediação das relações sociais, em especial quando ligado, pela ideia de sua circulação e de sua desvinculação, como matéria, de seu valor, no advento da modernidade e das bolsas de valores. A associação entre o dinheiro e as imagens – ou as imagens como vetor potencializado justamente pela expansão do capital – é válida na medida em que também são as imagens sociais que o tempo todo caem e retornam ao longo do filme, ao ponto de Matti argumentar que seu grande erro teria sido não ter sido um empregado, mas ter tentado transitar para amigo de um indivíduo a um só tempo cruel quando sóbrio e bonachão quando ébrio como Puntila. Este último

aponta, em suma, para a racionalidade de toda a crueldade e a exclusão perpetrados pelo mundo europeu, ou ainda, por como o elogio da razão em detrimento dos estados em que a consciência declina pode ser, ele mesmo, o responsável pelo colapso de um sistema de relações. Puntilla só se sente próximo da capacidade de amar, por exemplo, quando está embriagado; da mesma maneira, é apenas estando embriagado que reconhece as virtudes de seu criado, chegando a cogitar casá-lo com sua filha. O criado, por sua vez, ao “testar” a esposa, reafirma valores machistas, ou ainda, rechaça a possibilidade de poder suportar a caprichosa menina burguesa. É justamente por fugir ao naturalismo de representação que, por muitas vezes, não temos acesso ao que sentem ou pensam os personagens, que o tempo todo se contradizem. E resta a ambiguidade do “caráter” pelo qual o pai deserda a filha, ou do “caráter” das três moças que poderiam vir a ser suas noivas e são expulsas do baile onde só se servirá leite porque “não faz sentido produzir o leite para vender e comprar bebida”, ou do “caráter” do adido que a todo custo quer que sua festa de casamento aconteça sem interrupções. Assim como o “vulgar” dinheiro, as imagens sociais também aí se colocam em toda a sua ambiguidade, e não se trata apenas de mobilizar ricos contra pobres, ou de lidar com a antiga oposição entre burguesia e proletariado, mas de perceber a insustentabilidade das relações sociais e mobilizar as forças daquilo que escapa à razão para alguma sorte de revolução⁹³.

Em suma, a constelação que se estabelece em torno da passagem de Paulo Duarte pelo MoMA aponta para a leitura de relações possíveis e outras entre as Américas e a vanguarda. É na esteira da acumulação do capital que, com o processo de museificação da arte moderna, pensa-se a afirmação de um status de arte para as imagens cinematográficas, não só, mas ainda, que se desloca a percepção do lugar que se tinha da arte para uma presença espectral, para uma presença-ausente de morte. Na convergência da desmaterialização dos

⁹³ Rancière, em recente entrevista, publicada em *O Globo* a 8 de dezembro de 2012, ao revisitar seu conceito de intervenção na partilha do sensível como definitivo do limiar entre o estético e o político em que está a arte, dirá que Brecht, ao tentar desestabilizar a percepção do espectador fazendo com que desestabilize suas percepções sobre o que é “natural” e o que é “absurdo”, tentou transmutar um princípio surrealista em uma pedagogia política. A questão está, no entanto, em reconfigurar o próprio mundo sensível, o próprio mundo das coisas a partir do momento em que nele se intervém, mais do que ensinar ou pressupor que se pode aferir um efeito único a partir de uma obra em relação a um espectador.

mitos, ou ainda, do armazenamento e da conservação do produto industrial cinematográfico, começa-se a perceber que a guerra ruma nas imagens, ou ainda, que a guerra caminha com o capital e se faria notar justamente na imagem, uma vez que, como bem assinalou Buck-Morss, o cinema é, mais do que a percepção de que a guerra existe e de que as imagens são campo de batalha, ele próprio a guerra. Para além de todas as imagens rasgadamente ficcionais ou dos desafios dos limites do racional propalados por Dalí ou Buñuel, a imagem documental produzida por este como agente de propaganda de guerra é, também ela, ficcional, um recorte de realidade, uma agência política. Essas imagens também entram numa confluência entre museu, fotografia e cinema no sentido da perda de unicidade do objeto artístico, ao mesmo tempo em que os atores políticos nacionais perdem seu papel e surgem o que Jameson chama de grandes atores transnacionais, mas que valeria dizer, menos do que sistemas ideológicos, são o próprio capital. Ao mesmo tempo, a tendência da massificação que a tela representa faz com que o que Buck-Morss lê seja uma radicalização das potencialidades do que estava embrionário no fascismo, ou seja, de um sistema de relações sociais fundamentalmente mediado por imagens, do advento do informe. É nesse sentido que se pode pensar que não estamos distantes, uma vez que sempre estamos dentro da esfera do poder, e mesmo de um poder imaterial como o do capital, entre as imagens de Riefenstahl editadas por Buñuel pra se provar capaz de propaganda, o casamento de Buñuel posterior com a indústria cinematográfica hollywoodiana, o advento de uma atmosfera de cooperação cultural entre Brasil e Estados Unidos e o projeto modernizador que, no bojo da Guerra Fria, representará *Anhembi* no contexto brasileiro.

4.2 BRAGAGLIA, ENTRE O MITO E O ESPETÁCULO

Em 1922, enquanto no Brasil acontecia a Semana de Arte Moderna, que viria a ser tornada pela crítica autonomista o marco da modernidade brasileira, numa nítida confusão entre os conceitos de modernidade e de vanguarda, Antonio Gramsci dirige uma carta ao “camarada” Trotsky para dar notícia das realizações dos futuristas na Itália. Preocupado com o avanço do fascismo e sentindo as aproximações que o movimento de vanguarda realizava com a política de Mussolini, Gramsci marcava, por assim dizer, uma posição teórica que se tornaria clássica nos escritos brasileiros sobre literatura, a qual já apareceu neste texto em outros momentos: o casamento com a sociologia e a demanda, nesse sentido, de que a literatura (ou a arte) se

tornasse o expoente de uma consciência da nacionalidade, do subdesenvolvimento ou de fatores sociológicos. E é justamente no momento em que a vanguarda começa a assustar Gramsci, no momento em que a revolução no plano das artes passa a poder representar uma possibilidade de pacto com o horror, e ainda, em que o sucesso dessa vanguarda entre o operariado pode parecer ameaçador ao próprio comunismo, que, analisando diversos artistas, Gramsci (2009) afirma que “Os pintores compõem o grupo mais importante entre os futuristas. Há, em Roma, uma exposição permanente de pintura futurista, organizada por um certo Antonio Giulio Bragaglia, fotógrafo falido, produtor de cinema e empresário.” Antonio, que na verdade era Anton, pode ser entendido como uma marca nesse discurso que permite justamente lê-lo a contrapelo. Por que Gramsci considera que o Futurismo perdeu totalmente o seu “caráter”? Quem era, pois, esse “fotógrafo falido” (e o termo extraído ao jargão econômico não é gratuito)? Ou ainda: em que o contato que teve ele com Paulo Duarte⁹⁴ e a quantidade imensa de textos publicada por ele em fins de vida nas páginas de *Anhembi* podem servir no debate sobre a relação do diretor dessa revista com as imagens, ou ainda, com o quanto as imagens, num mundo espetacularizado, apontam para a ideia de que, em sendo imagem, a linguagem é um vazio?

O “fotógrafo falido” era Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), artista envolvido com o Futurismo, inicialmente, na realização justamente de um teatro de vanguarda que é negligenciado por Gramsci. Se Bragaglia tivesse que se definir, diria, antes de tudo, que era um homem do teatro, um homem do espetáculo. Dirigiu três filmes de vanguarda nos anos 10, portanto, anteriormente à “notícia” que Trotsky recebe: *Il perfido incanto*, em 1916; *Thais* e *Il mio cadavere*, em 1917. Anos antes, todavia, realizava experimentos com a fotografia, juntamente com seu irmão Arturo, na década de 10 do século XX, dos quais resultou *Fotodinamismo futurista*, livro-manifesto que nos permitirá aproximar fotografia de poesia, e entendendo a poesia justamente como o espaço do sem-sentido, o espaço de uma linguagem-imagem, nos dará a partida necessária para apontar para o vazio da linguagem com que Duarte não consegue agenciar.

⁹⁴ Vale relembrar, também, que o nome de Bragaglia figura na já citada carta de Oswald de Andrade a Paulo Duarte, a 13 de junho de 1937, em que, a respeito da “vitória” do (de qual?) Modernismo e da querela do patrimônio, este fala do “estupendo vanguardista que é Bragaglia” que já ganhava o respeito do “nosso” público.

Os experimentos fotográficos em questão, que envolvem a tentativa de captação do movimento em-si na fotografia, remetem, por exemplo, a Giacomo Balla, que foi retratado por Bragaglia (*Balla em frente a uma coleira em movimento*, de 1912) e nele se inspirado para realizar seu *Ritmo do violonista*, de 1912. Os experimentos do fotógrafo eram inspirados, fundamentalmente, pelo que já haviam realizado Edward Muybridge (que pretendia fixar o movimento com uma série de fotografias, o que documenta em *The horse in motion*, de 1878) e Etienne-Jules Marey, ainda no século XIX, com a chamada cronofotografia. Em questão, nessa problemática da imagem aí postulada, para além do movimento, a própria lógica que Raúl Antelo chamaria de “retiniana”, e a busca duchampiana por um “entre-lugar sinestésico, meio imagem, meio poesia”, um lugar da ordem da energia. No entanto, caberia ver como dele se distanciam os experimentos de Bragaglia e no que eles redundam em uma teoria da arte a ser transatlanticamente lançada em fins de vida, em plenos anos 50, depois de deserddado pela Itália fascista e nas páginas de uma revista dirigida por um antifascista. Duchamp diria, a respeito da década de 10, em que começava a elaborar seu *Nu* e em que os futuristas começavam seus experimentos, que

Naquele tempo a cronofotografia estava em moda. Os estudos de cavalos em movimento e de cavalos saltadores de obstáculos em diferentes posições, como nos alguns de Muybridge, eram bem conhecidos por mim. Meu interesse, porém, na pintura do *Nu* estava mais próximo do interesse dos cubistas na decomposição da forma do que do interesse dos futuristas em sugerir movimento ou mesmo das sugestões do movimento simultaneísta de Delaunay. (DUCHAMP, apud ANTELO, 2010, p. 30)

No registro de um movimento, as Fotodinâmicas levam a pensar não apenas o problema da forma, da cristalização do movimento num instante, em um objeto determinado, mas sim a parcela dele que não se exaure e não cessa de não se inscrever, que se exhibe potente como uma energia em trânsito e, assim, se faz imagem, memória de uma energia infinita. Seria o caso de pensar a leitura dessa energia em um trânsito que não se dá apenas no espaço, mas também no tempo, sem, no entanto, “espacializar” o tempo, mas considerando-o como outra dimensão que atravessa o fenômeno, tal como na crítica que Vilém Flusser (1969, p.5) faz às leituras dialéticas da literatura, ainda nos anos

60, nos seguintes termos: “Ao historicizarem o fenômeno, espacializaram o tempo, no sentido de des-existencializá-lo.”

Fotodinamismo futurista significativamente se abre com um *Anzitutto*, advertência prévia em que ressalta aos olhos o fato de que os realizadores dos experimentos fotodinâmicos “não são fotógrafos”, ou seja, postulam-se afastados do uso da técnica como documentação do real, ou ainda, da referência ao objeto em si (do objeto que foi, do *ça a été* única certeza que Roland Barthes consegue aferir a respeito da fotografia em *A câmara clara*): o que recortam com seus gestos é um rumor. Com efeito, o interesse pelo movimento se dá no sentido de pensar a sua “virtualidade”, a qual constituiria uma “purificação”. A palavra por si só é judicativa, no sentido de que estabelece juízos de valor entre um “puro”, ideal e belo, e um “impuro”, ainda que a eleição recaia sobre o que era anteriormente marcado com o valor de “feio”. O vanguardista não abole, com efeito, uma hierarquia, mas procura instaurar como “melhor” outro valor não-vigente; nesse sentido emerge sua “religião do futuro”, como a designaria Antoine Compagnon em *Os cinco paradoxos da modernidade*. Da mesma forma, a postulação de uma “essência própria ao ser artístico” permeia toda a reflexão de Bragaglia (ainda nos anos 50, nos textos sobre teatro publicados em *Anhemi*, estará sempre à procura do que é a “teatralidade”, por exemplo). Por outro lado, Duchamp, que logo em seguida, entre 1912 e 1916, estaria se ocupando do *Nu descendant um escalier* (tema que também aparece em uma das fotodinâmicas), passaria pela fase da pesquisa do movimento em uma postulação antiretínica, considerando que o movimento desmembra o objeto, mais do que o transforma, para em seguida ser justamente quem pôs a nu que a pretensa essência do objeto artístico não é senão uma assinatura. A dita essência, para Bragaglia, seria atingida quando se supera a “pedestre reprodução fotográfica do real imóvel”; nesse sentido, o valor estabelecido é o de que tanto mais arte é uma obra quanto menos servil à representação. No entanto, o paradoxo que surge é que a tentativa de apreensão mecânica venha, a seguir, a ser justificada por um discurso que desqualifica outras formas de apreensão do movimento em favor de uma em que o movimento possa se dar em plenitude, ou seja, “mais real” do que na fotografia ou na cinematografia. Essa forma seria a Fotodinâmica. Não é desusado, neste momento, lembrar que para Giorgio Agamben o cinema,

por fixar o movimento das imagens, seria o responsável pela perda do gesto da burguesia⁹⁵.

Não se trata apenas de surpreender um momento de um corpo em movimento; trata-se, para Bragaglia, de chegar ao que seria a essência do movimento em si, e mais ainda, de restituir a possibilidade do recorde da sensação dinâmica do movimento. A diferença é fundamental: estaríamos ainda diante da possibilidade essencialista de apreensão do Real? Uma Fotodinâmica deveria mostrar-se como síntese de uma trajetória, desnudando a anatomia do gesto; nesse sentido, seria sintética e analítica a um só tempo. O movimento, como multiplicador, transformador e deformador das coisas, seria a expressão mais nítida da vida, não só, mas uma experiência de desmaterialização: nesse sentido, é uma manifestação da força, da energia, que deixaria um traço no espaço (e no tempo). A contraparte, a estática, é lida como cadavérica; mas não haveria algo nesse cadáver que pudesse falar? O eterno retorno, para Nietzsche, era justamente o do cadáver, que, nesse trânsito, nunca devém o mesmo, mas sempre outro: *Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*, como começa o *Tombeau d'Edgar Poe*, de Mallarmé, poema-lápide do autor da queda da casa de Usher, a qual tematiza justamente o retorno diferido do cadáver. Encontrar essa contraparte seria a leitura a contrapelo do próprio vanguardista, que o tempo todo procura ditar onde se pode encontrar a potência ou a “verdadeira arte”.

⁹⁵ Vale confrontar essa definição de Giorgio Agamben com a dada para o cinema em *O cinema de Guy Debord*, em que as duas premissas que definem uma imagem seriam o corte e a repetição. O filósofo italiano considera a repetição não um retorno do idêntico (e não sozinho, mas fundamentalmente com Nietzsche, Heidegger e Deleuze), mas como uma restituição da “possibilidade daquilo que foi”, o que a aproxima da memória e da transformação “do real em possível e do possível em real.” (AGAMBEN, 1995, p.3) Isso serve para pensar as imagens, que são “uma maneira de projetar a potência e a possibilidade na direção do que é impossível por definição, em direção ao passado.” (ibid., p.4) Em *O fim do poema*, do “mesmo” Agamben (2002), é o *enjambement* que se mostra como potência dessa realização: trata-se da interrupção (efetiva ou potencial) da série semântica onde há uma continuidade da série sintática, ou seja, da introdução de um corte e de uma versura no que poderia ser uma continuidade. Tal versura mostraria que, quer o sentido delire ou não, deve se dar como abismo, como possibilidade de eterno retorno, no que a materialidade de um poema acaba por tocar, assim, uma dimensão imaterial: a da imagem.

A demanda de Bragaglia é de uma memória que não seja realista, mas, ao mesmo tempo, procure entregar aquilo que superficialmente não se vê. É nesses termos que fala na apreensão de uma “dimensão transcendente”. Uma arte “movimentista” não depende, assim, do objeto representado, mas sim da maneira pela qual se dá a apreensão. Nesse sentido, menos do que matéria, arte é maneira; menos do que representação, arte é procedimento; nesse sentido, a problemática da imagem em movimento plantea, aqui, a desmaterialização da arte. A essa preocupação com a sensação do movimento, com a sensação da “dinâmica da vida”, dinâmica como a pulsação do sangue (para Bragaglia, um ser vivo não conseguiria nunca estar parado, pois mesmo a respiração, a seu ver, é movimento), caberia evocar e comover, promovendo um retorno do *pathos* no presente.

A arqueologia de uma arte movimentista remontaria a Dante Alighieri, o qual, no Canto X do Purgatório de sua *Divina comédia*, faz aparecer uma parede de mármore branco na qual estão entalhadas diversas figuras que seriam exemplos de humildade, perfeitas ao ponto de fazer inveja “à própria natureza”. Temos, pois, um artifício concorrendo com outro, dado por natural. Pela impressão que sofrem, os diferentes canais da percepção sensorial do eu lírico são aguçados, e ele sente o cheiro da fumaça ou ainda ouve a voz do Anjo Gabriel, representados nas imagens que glorificam os humildes. Essa figura, que não se movia “realmente” (era entalhe na pedra), teria, entretanto, sua perfeição provada pela aparência do movimento, pela *sensação* que provocaria, por um *efeito* (e vale lembrar que Deleuze, leitor de Spinoza, descreve os efeitos como afecções sobre um corpo). Trata-se, pois, da pretensão de Bragaglia de ratificar uma espécie de arte total, a qual promoveria um absoluto de *estesia*, mobilizando todos os sentidos do apreciador, os quais, diante da estática, não seriam despertados. Não estamos, portanto, muito distantes do horizonte do Simbolismo, no que podemos desler ou problematizar a ruptura do movimento de vanguarda. Por sua vez, fora da poesia, teria sido Velázquez (justamente um pintor barroco) o antecessor da Fotodinâmica, dado que representa *As fiandeiras* em quadro de 1657, obra cuja remissão mitológica recai sobre o mito de Aracne, a qual teria desafiado Atena e, julgada perdedora pela deusa, teria sido transformada em aranha e condenada eternamente a fiar. Com efeito, o pintor espanhol realiza aí tentativas de apreensão do movimento em detalhes como a roda de um tear cujos raios não aparecem justamente por este estarem se movendo, ou ainda, pela multiplicação dos dedos de uma das fiandeiras cuja mão estava em movimento. Mais que isso, esse movimento perturba toda a possível

ordenação estática da atmosfera do ambiente, dado que as figuras são distorcidas pela plasmação de um movimento dessa atmosfera, criada pela própria agitação dos corpos. Entretanto, cabe notar que a operação de superposição de tempos que há nesse quadro (tecelãs com jeito de italianas do século XVII tendo como fundo uma cena clássica de Atena em luta, apresentada justamente em uma tapeçaria) marca um desses enigmas barrocos: a vida póstuma de um mito (o das parcas) encarada na sua presença como imagem pervivente, como quereria Aby Warburg, ou um leitor mais recente deste, Georges Didi-Huberman. A angústia da “pobreza do estático” estaria, ainda, em Michelangelo, obcecado pela imobilidade de sua estátua de Moisés. Por fim, há o juízo sobre Rodin, condenado por Bragaglia por ter tentado representar um homem em movimento e ter feito dele um instantâneo, estático.

O movimento seria, para Bragaglia, a vida da vida: não caberia imobilizá-lo, nos instantâneos fotográficos ou no estático (no que consoa novamente com o Barthes de *A câmara clara*, para quem a fotografia era uma espécie de “pequena morte”, suportável), mas reproduzi-lo de maneira que mostre seu caráter multiplicador, unificando o que se multiplica. Tratar-se-ia, talvez, de uma caótica memória da totalidade, resgatando o gesto como puro movimento, na figura de sua trajetória, seu “resultado dinâmico”. Esse gesto impõe o problema da desmaterialização, condensada em uma imagem: seria a decomposição e a reconstrução. É necessário desmontar, mas não para considerar em particular cada uma das posições de que se comporia um movimento, como o faria a cronofotografia (que opera pela captação de diferentes posições de um mesmo objeto em um mesmo plano gráfico), e sim para considerá-lo, nos rastros, como memória de um efeito dinâmico, e memória fixada através de um efeito técnico. Relembro aqui o já citado sobre a maneira como a reprodução técnica afeta o espectador e a sensibilidade modernos ocuparia, vinte e cinco anos depois, as reflexões de Walter Benjamin no célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, lido por Susan Buck-Morss nos termos de uma estética e de uma anestética. Há que se considerar, ainda, o desenvolvimento de um “inconsciente ótico”, que Benjamin assinala em *Pequena história da fotografia* (1931) – utilizada por Raúl Antelo para ler o Modernismo em *Potências da imagem* –, dado que esse meio técnico teria ampliado possibilidades da percepção humana até então não sonhadas. Bragaglia pleiteia, com efeito, uma estética, mas essa só poderia se dar se o meio técnico fosse usado para algo distinto da multiplicação estéril das imagens: a captação do infinito de um movimento, de seu caráter nunca conclusivo, de seu devir.

O problema do movimento, da impermanência, do devir como realidades originárias do universo aproximam, pois, o pensamento de Bragaglia da obra de Henri Bergson: *Matéria e memória* antecede a Fotodinâmica em 15 anos e, no prefácio à sétima edição da obra, Bergson postula a matéria como conjunto de “imagens”, a meio caminho entre as “coisas-em-si” e a representação. As imagens seriam mais do que uma representação idealista, mas menos do que uma “coisa” no seu impossível sentido realista; seriam, pois, afecções, novamente, as quais se dão entre o dentro e o fora, naquilo que, com Deleuze, seria uma dobra. Em citação tomada ao autor, Bragaglia ratifica o pensamento de Bergson a respeito da apreensão do que se dá no intervalo como esforço sobre-humano, como busca de um lugar que não é o sujeito como dado apriorístico, como acesso ao transcendente, ao hiato, quicá, entre a linguagem e o rosto, entre a máscara e o corpo.

O elogio da Fotodinâmica se dá no sentido de que poderia ela captar os corpos em seus estágios intermovimentais. Quanto maior fosse a velocidade do movimento do corpo captado, maior seria sua deformação e sua desmaterialização; assim sendo, tanto mais “real” pareceria quanto menos “ideal” e menos “lírico”. O que se produziria seria, pois, algo que a um só tempo seria, como já quisera Seurat, “síntese no efeito e análise no meio”: uma retração, como uma espécie de relâmpago (imagem muito cara a Benjamin), em um instante, daquilo que é “infinitivamente múltiplo e esparso”. Com efeito, o movimento aparece, ainda, como “o fato de um objeto ocupar uma série de pontos sucessivos no espaço, correspondente a uma série de momentos sucessivos no tempo”, numa citação tomada por Bragaglia a James. O que se operaria, aí, é que dois pontos se jungiriam no momento em que o movimento se dá, e o tempo se traduziria em espaço; surge, assim, um “quarto eixo”, uma “quarta dimensão” (e é este o termo usado pelo futurista) para a consideração do universo; o termo se desdobraria na reflexão dos físicos e seria retematizado por Carl Einstein no já citado *Negerplastik* (1919). Bragaglia abre, dessa forma, em confluência com Einstein, afetando Duarte, o feixe para pensar o tempo para além da acumulação progressiva e da linearidade sucessiva com que nosso Modernismo acostumou-se a pensá-lo. E isso só se torna possível a partir de um pensar (d)a imagem, (d)o movimento.

Em suma, diferindo-se dos instantâneos e da cronofotografia tal como realizada por Marey, os experimentos dos irmãos Bragaglia não captavam o movimento como uma sucessão de saltos, ou de momentos, mas como rasura no espaço, como rastro, como uma sensação rítmica, um resultado dinâmico que sintetizaria uma trajetória, “síntese do gesto,

fascinadora de nossos sentidos, vertiginosa expressão lírica da vida, viva reevocadora da magnífica emoção dinâmica na qual incessantemente vibra o universo.” (BRAGAGLIA, 1980, p.36) O que está em questão é procurar considerar o movimento a partir de seu interior, no que pode comportar justamente de não-perceptível, ou ainda, de irrepresentável: captá-lo à beira do abismo, na vertigem, na hesitação entre a série ocular e a série acústica, onde ele rumoreja (e é aqui que poderíamos aproximar esse movimento da noção de poesia de Valéry: a hesitação entre o som e o sentido). A Fotodinâmica seria a possibilidade de reduzir o sujeito ao seu mínimo último termo: mostrar uma dessubjetivação, um fora-de-si em relação ao sujeito autocentrado e dito consciente, ou ainda, perceber, na singularidade de cada gesto, uma dobra em que se condensaria uma primeira impressão virgem, não-contaminada pelas idéias de linearidade e de fechamento: “vida, viva, porque não fechada”.

Em suma, o movimento teria caráter destrutivo: a vida como processo de declínio está nele inscrita, mas seu processo se dá ao infinito. A luz seria outro fator destruidor, descoloridor das imagens, capaz de fornecer ao movimento sua parte de branco, manifesta na captação fotodinâmica. *Fumando* seria o fotodínamo que melhor mostraria esse caráter destrutivo⁹⁶, pois a mão que leva o cigarro seria, ela própria, captada no processo como desmaterializada à maneira de uma fotografia. O objeto, pois, não se multiplica no espaço, mas se destrói e se ressinetiza, como imagem, diferido, dado que o processo é composto.

⁹⁶ Nas *Imagens do pensamento* de *Rua de mão única*, Walter Benjamin caracteriza o que chama “caráter destrutivo” como dotado de apenas um lema, “criar espaço”, e uma atividade, “despejar”. Seu caráter seria jovial e alegre, o que constituiria uma imagem apolínea (novamente remetendo a Nietzsche e sua leitura da dimensão trágica da modernidade em *O nascimento da tragédia*, de 1871) de algo que “faz seu trabalho, evitando apenas o criativo. Assim como o criador busca para si a solidão, o destruidor deve estar permanentemente rodeado de pessoas, de testemunhas de sua eficiência” (BENJAMIN, 1994b, p. 236) Se por um lado o caráter destrutivo dessas imagens inscreve-se justamente no efêmero, por nada construir de duradouro, por outro, abre caminhos: “O que existe, ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.” (Ibid., p. 237) Ou seja, Benjamin dá também valor nesse excerto ao trânsito, ao devir, à força mais do que à forma, o que abre novamente precedentes para uma desleitura da cristalização dessas imagens.

Entretanto, se o elogio da dinâmica é o elogio da força, e com ela, de um desequilíbrio vital, da “firmeza somente na inconstância” (se quisermos retomar um verso gongórico que também produz efeitos na poética de Gregório de Matos), valeria lembrar que haveria uma contraparte a toda a desconsideração da estática, da latência, que faz o Bragaglia vanguardista dos anos 10. Um corpo estático não está imune às forças, mas sim, na situação em que sua tensão é máxima, no sentido em que elas se encontram em um tênue equilíbrio, a qualquer hora rompível pela preponderância de alguma força. “Estático” deriva do grego *statikos*, que passaria pelo *stare* latino: pôr-se de pé. Segundo Antônio Houaiss (2001), Ernout e Meillet teriam apontado a sinonímia que a poética tradicional estabelecera entre *stare* e *essere*; nesse sentido, o estado estático apareceria como sinônimo de constância, donde derivaria, ainda, a *circunstância*, não apenas como o que está “ao redor”, mas como o que “sitia, bloqueia”, e o *instante*, aquele que insta, aperta, ameaça, urge, insiste; e mesmo o *resto*, aquele que resiste (a ser representado). Seria, pois, o caso de desmontar todo o juízo favorável apenas ao movimento, mas considerar a parada como outro momento de embate de forças. Se o estático se aproxima do morto, há que se repensar a morte justamente como espaço inexorável do enigma, como quereria Baudelaire, para quem a literatura é espaço do cadáver, o qual pode sempre retornar (ou não pode apagar sua presença) no espaço entre a decisão e a circunstância, como “evento”. E menos do que no exercício do movimento, vale lembrar que Mário Perniola, em *Enigmas*, retomará de Baltasar Gracián uma noção de beleza estratégica que pode servir como resposta ao juízo vanguardista de Bragaglia: a chave da ação enigmática (estratégica, vitoriosa) é a detenção, a reserva, o diferir que poderia ser instaurado por um *stare*, cujo intervalo seria um meio (sem fim) no qual poderia se dar o trânsito, essa passagem do mesmo ao mesmo-outro. Nesse sentido, a homofonia, “a história do que ouve, e não do que houve” (como quereria Oswald de Andrade), serviria para instaurar um indecível entre estática e extática; o campo de tensão indecível seria também o campo do de-lírio, de um fora-de-si que surge como possibilidade do poético. E se nos é facultado pensar em um poeta que poderia amarrar as pontas entre Bragaglia, Oswald de Andrade e Paulo Duarte, seria lícito citar novamente Murilo Mendes, antes de publicar poemas em *Anhembi*, mas ainda nos anos 20, quando lança o poema *Nova cara do mundo* na *Revista de Antropofagia* n. 14, 2ª dentição, de 11 de julho de 1929. Nesse texto, a imagem do cometa nos permite pensar sua trajetória luminosa como risco sobre o espaço, o qual, entretanto, tende, por fim, à dissipação, à aniquilação:

O cometa de Halley vai passar
 Toda a cidade acorda pra ver o cometa
 Ele é enorme e fabuloso
 Destrói idades pensamentos de homem.
 (MENDES, 1994, p. 124)

Ao final dos anos 10, Bragaglia visitava o solo americano, passando por Buenos Aires e travando amizade com Leopoldo Marechal, conforme aponta Raúl Antelo em *Maria com Marcel*; com efeito, os desenhos de Marechal ilustrariam, posteriormente, os escritos de Bragaglia sobre *Jazz band*⁹⁷, os quais, se postos numa série com os escritos e realizações teatrais do diretor de vanguarda e com os experimentos fotográficos, permitiriam pensar a dissolução da primazia da palavra em uma espécie de arte total, de unidade entre o som e a imagem, que Antelo (2010, p. 62) define nos seguintes termos:

[Bragaglia] criou, em Roma, o Teatro dos Independentes, onde montou peças do teatro surrealista e dadá, ao mesmo tempo que ensaiava possibilidades de inconsciente ótico através de suas fotodinâmicas, instantâneas obtidas com o braço em movimento e o dedo fixado no disparador. Compreendeu logo que o olhar já não podia ser fixo e estável. O olho começava a fluir em deriva. E Bragaglia estava aí para retê-lo. Essa captação flutuante, para não dizer fantasmática, permite que Bragaglia veja no circo *criollo*, esse circo que dramatiza as histórias de Santos Vega ou de Juan Moreira, algo além de um simples fermento exótico para dramas contemporâneos. Nele constata, de fato, uma *linguagem*, por sinal idêntica à de Max Reinhardt e seus *Grosses Circus Schauspielhauss*. Encara-o, enfim, como um teatro de massas de fundo político-alegórico, que usa todos os elementos ao

⁹⁷ Com efeito, para além da presença de Bragaglia em praticamente todos os números de *Anhembi* até sua morte, há um texto dividido em duas partes realizando uma *Pequena biografia do jazz*, de autoria de um italiano que assina Paolo Giolli, certamente não o mesmo sobre quem Virilio escreve um ensaio destacando a experiência com fotografia (a impossibilidade é etária, dado que o Gioli em questão nasceu em 1942). A matriz é diversa, portanto, da adorniana, que insistiu na condenação do *jazz* e na reivindicação do dodecafonismo como grande música de vanguarda.

seu alcance (os cavalos em cena, por exemplo) como forma de ‘criar um gênero’. Em seu livro *Fora de cena*, Bragaglia chega mesmo a se perguntar, à maneira de um Brecht ou de um Benjamin: ‘Mas que é tudo isso senão cinema *avant la lettre*?’

Para além dessa passagem nos anos 10 por solo argentino, Bragaglia viria ter no Brasil, em São Paulo, no Salão de Maio de 1937, no qual profere a conferência *As tendências modernas da cenografia* (que derivaria na tradução, por Álvaro Moreyra, também participante, de sua obra *Sottopalco*, vertida ao português como *Fora de cena*). Esse pensamento sobre o teatro, veiculando-se entre o grupo modernista e redundando na já referida citação que Oswald faz de Bragaglia em sua carta a Paulo Duarte, redundam na farta colaboração de Anton Giulio Bragaglia com *Anhembi*. A colaboração sistemática desse artista futurista, deserddado pelo declínio do fascismo, a partir da Itália, com a revista de Duarte, nos dá um sintoma de que se encontrava sem-lugar no pós-guerra, dado que o Futurismo fora a vanguarda histórica que acabara tendo sua imagem vinculada ao fascismo e que este era, então, o lado recém-derrotado do conflito que se estendera entre 1939 e 1945 e a doutrina execrada pela Europa “democrática”. Escrevendo para uma revista paulista de leque liberal, Bragaglia mantinha-se ativo; por outro lado, Duarte abarcava, no espectro de seu debate com a figura do estrangeiro, a questão do movimento, o dínamo que outrora caracterizara a sociedade fascista que não se canta de detratar. Admitindo, como Virílio (1986, p. 31-33), que o fascismo adota para si o mito do “aeriano” em lugar do ariano, tomando para si não a reivindicação da terra (do *Lebensraum*) hitlerista, mas antes um ódio pela terra, pela matéria, chegamos a um ponto em torno da pulverização na relação com a massa, o que é atinente também a Duarte e o projeto pedagógico elitista de periódico por ele gestado nos anos 50. Repercute, pois, no rio em eterno fluxo, em movimento, a “litoralização” que o mesmo Virílio encontra no pensamento fascista: um direcionamento para a borda, para as margens que circunscrevem o rio, sempre móveis, sujeitas às cheias, monções, represas e travessias (com o que tocamos Sérgio Buarque de Hollanda, Cassiano Ricardo, Paulo Prado e toda a “paulística” interessada pelo tema expansionista das bandeiras, ou ainda, do movimento como extensão da fronteira, ou fundamentalmente, do problema da fronteira como algo móvel).

O teatro de Bragaglia, já a partir de seu contato com Marinetti, repõe pontos importantes para se pensar o eco de uma voz exilada, sobrevivente nas páginas de *Anhembí*, ou ainda, em termos mais mordazes, da maneira como o “rejeito da Europa” de pós-guerra, a “direita desempregada”⁹⁸ com o declínio do fascismo, acaba por permitir ler a modernidade periféricamente em um modelo circense, mambembe, à deriva. Esse mapeamento do espetáculo, ao longo da deriva das trupes pelo Atlântico, para vir ter noutras paragens, nos leva ao fato de que Bragaglia “ospitò al Teatro degli Indipendenti tutti i drammaturghi d’avanguardia, diventandone una specie di ‘pontifice massimo’ ed accogliendo con i futuristi anche opere surrealisti, espressioniste, dada, d’ogni paese” (VERDONE, 1986, p. 79).

Esse amplo espectro de tendências repercute na maneira como o teórico do teatro futurista dará notícia do que se realiza de arte na Europa ao Brasil, ou ainda, ecoará em sua reivindicação da dança, do movimento e da força em obras como *Jazz band*⁹⁹ e *Fotodinamo*

⁹⁸ Assim como Bragaglia acaba asilado nas páginas de uma revista brasileira, Margherita Sarfati, amante judia de Benito Mussolini, após ser expulsa da Itália pelas políticas antisionistas em implantação, acaba se tornando colaboradora da revista *Ver y estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest, notável crítico de arte responsável pela difusão da arte moderna na Argentina. Se, por um lado, Brest não esteve nas graças do peronismo, por outro, depois da Revolución Libertadora de 1955, passou a diretor do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, cargo que ocupou até 1963. Vale lembrar que foi através do contato de Sarfati com Assis Chateaubriand que Pietro Maria Bardi veio ao Brasil para idealizar o Museu de Arte de São Paulo, com o que temos, pois, um triângulo Itália-Brasil-Argentina, cruzando o hexágono Estado-massa-exílio-museu-guerra-revista. Ou, em outras palavras, o sonho da institucionalização do moderno, portanto, nos devolve, no museu (morada da musa e pátio dos mortos), à espetacularização, à pulverização, ao informe.

⁹⁹ “A política fascista contra as músicas estrangeiras, sobretudo a estadunidense, foi até bastante lábil no início. Nos anos 1920, um setor fascista de derivação futurista havia anunciado a superioridade da bateria (então chamada jazz band) a qualquer outro instrumento, em nome do culto da velocidade e do ritmo. Anton Giulio Bragaglia escreve sobre o jazz como força purificadora. Durante a autarquia e, sobretudo com a aliança ítalo-alemã, há uma notável restrição: a casa discográfica *Fonit di Milano*, que tentava continuar a importação de discos norte-americanos, foi assaltada por um grupo de fascistas e alguns pacotes de discos foram jogados fora. Todavia a importação continuou, e as canções foram adaptadas: ‘Saint

futurista, e na tradução que Álvaro Moreyra empreenderá de um conjunto seu de ensaios sobre teatro, qual seja, *Sottopalco*¹⁰⁰. A propósito de sua participação transatlântica e dos trânsitos que repercutem nas páginas de *Anhembi*, pensemos, ainda, na apreciação que Bragaglia fará das montagens da companhia de Jean-Louis Barrault (que era admirado por Bataille por sua montagem de *Numancia*, de Cervantes, dada em 1937), a qual passou pelo Brasil pelo menos duas vezes ao longo dos anos 50, o que se encontra documentado em *Anhembi*. A própria revista também emite sua opinião sobre a vinda do francês ao Brasil. Ora vejamos alguns dos pontos da passagem de Barrault pelas Américas que podem ser interessantes para essa proposta de leitura a contrapelo de nossa modernidade híbrida. Um dos pontos que chama a atenção a respeito de Barrault é a pantomima, que pode ser pensada como reiteração de um gesto no paroxismo da ausência de sentido, acompanhado, por vezes, de um rumor (o *bruissement* de que trataria Barthes anos depois) que não é palavra articulada, mas conta justamente porque perturba a ordem do discurso, a disposição ilusoriamente linear e transparente da linguagem. A aparição de uma resenha não-assinada dessa montagem em *Anhembi* número 5 de abril de 1951 se relaciona com a discussão sobre a linguagem e o gesto que reverbera em Alfredo Mesquita e Beckett, nas primeiras montagens brasileiras desse dramaturgo, que serão o objeto da terceira parte desta seção.

Louis blues' (de Handi) fica com o título 'La tristezza di San Luigi'. Natalino Otto foi excluído dos microfones da EIAR, mas continuou a ter sucesso com seus discos, com canções como 'Mamma voglio la fidanzata', e até mesmo com uma canção surreal como 'Olga For nacelli.'" (ANTENATI, 2013)

¹⁰⁰ Vale lembrar que essa obra de Bragaglia, cuja primeira edição italiana é de 1937, comporta uma grande preocupação com o problema do espetáculo, abrindo-se justamente pela percepção (tomada a Bontempelli, outro amigo futurista) de que o esporte, como grande negócio e fenômeno de polarização massiva, tomara o lugar que antes fora do teatro. O autor ensaia, ainda, a defesa de uma idéia de encenação como pilar do espetáculo, afirmando que a normalidade é a nulidade (no que se aproxima de Brecht, outro autor cuja realização teatral alerta constantemente para o fato de que o espectador está diante de uma cena) e que mesmo a "poesia" (o texto, a letra) deve estar subsumida à noção geral do espetáculo (a totalidade, a imagem, o que se pulveriza).

Em *Boulevards du crepuscule*, Edgardo Cozarinsky evoca, em seu trabalho que beira o documentário e a ficção rasgada (é outro rio fluindo entre duas margens), um episódio interessante para se pensar um contrafluxo a partir de Barrault. A curadora do arquivo dos porões de um dos teatros em que se filma, os quais recebiam com frequência companhias francesas na Buenos Aires da primeira metade do século XX (graças, também, aos desterros mais ou menos voluntários provocados pela Segunda Guerra Mundial), narra um episódio curioso em torno de uma conferência por ela proferida em Tandil, cidade interiorana argentina. Na referida fala, em que se deu o desmaio de uma figura desconhecida e espectral sobre a qual depois viemos a saber tratar-se de Jacques Le Vigand, ator francês que fugira para a Argentina, a conferencista evoca (e novamente ela retorna) *Numancia*. Bataille¹⁰¹ elogiaria essa montagem justamente tendo em vista o problema da potência passiva, pensando o que pode haver em comum entre a cidade de Numancia, a derrota dos astecas de Tenochtiltán para os espanhóis e os franceses de Vichy, três esplendores que sucumbem ante inimigos menores, negando-se a reproduzir a guerra para esvaziar a glória. Não muito diferente seria o caso de Palmares, explorado que foi, nas páginas de *Anhembi*, por Benjamin Péret, ou ainda, das ideias de jogo e de guerra cortês que ganham vazão na revista na voz de Roger Caillois. Vale lembrar que o responsável pela trilha sonora dessa montagem de Barrault foi Alejo Carpentier, o que nos leva para os braços do Barroco latino-americano.

Carpentier foi o responsável por algumas obras que interessam para a realização dessa leitura não-indulgente do rio. Seu romance *El arpa y la sombra* retoma a chegada de Cristóvão Colombo à América, momento que não só se relaciona com a conquista do Novo Mundo, o que é atinente à própria idéia do *Anhembi*, como também toca uma obra de Paul Claudel que seria adaptada justamente por Jean-Louis Barrault ao teatro (a apresentação do espetáculo, no Brasil, seria resenhada na revista *Anhembi* de número 44). Claudel, que fora embaixador francês

¹⁰¹ O problema é uma repercussão da novela *Bartleby, the scrivener*, de Herman Melville, na qual o personagem acaba tornando impotentes todas as investidas contra ele através da reiteração da sentença “I’d prefer not to...”. Sintomaticamente, essa narrativa acaba atravessando a discussão de vários dos pós-estruturalistas franceses, de Derrida a Deleuze, e mesmo repercutindo na análise que um português como Abel Barros Baptista fará da obra de Machado de Assis, no capítulo *Sim, Bartleby* de suas *Autobiografias*.

no Rio de Janeiro, teve por secretário, em seu escritório no Brasil, Darius Milhaud, músico que compõe, dado seu contato com o “primitivo” brasileiro (o Boi-Bumbá, que também marca sua passagem por *Anhembi* em textos de caráter “antropológico”; o boi, esse símbolo de integração nacional, como Telê Porto Ancona Lopez o vê na obra de Mário de Andrade, em seu prefácio a *Amar, verbo intransitivo*), *O boi no telhado*, ópera com livreto do próprio Claudel. Carpentier teria, ainda, feito uma versão radiofônica do *Colón* do embaixador francês no Brasil. E ora, se em Colombo encontramos a visão do paraíso, não é desusado notar que esse foi o título de um dos últimos livros de Sérgio Buarque de Holanda, o que nos projeta, de volta, na viagem modernista de transformação das fronteiras em limiares: além de móvel, a margem do *Anhembi* se faz tensa. Ali repercute a descoberta (ou invenção) do primitivo pelo francês e, a um só tempo, a reconquista (a devoração) da Europa pelo “primitivo” americano com suas próprias armas.

Faça-se notar que a “visão do paraíso” é uma das formas da introspecção do próprio grupo em torno de Barrault, que, ao olhar para Colombo, se vê no espelho. Juntamente com Barrault, quem vem à América (e passa pelo Brasil, antes de chegar a Buenos Aires) são consagradas atrizes francesas, como Morineau e Mme. Falconetti (fotografada por Gretel Stern em 1944), esta última celebrizada como a face de Joana d’Arc no cinema¹⁰². Ora, temos, nessas figuras de passagem pelo rio, uma pergunta que parece inquietar Cozarinsky, que dá a *Boulevards du crepuscule* (grifo no plural de *boulevards*) o subtítulo de “*sur Falconetti, Le Vigand et quelques autres...*”: o que foram procurar em Buenos Aires? Ou ainda, a respeito dos estrangeiros que circulam pelo *Anhembi*: o que procuram nas águas desse rio? Em

¹⁰² Vinicius de Moraes, que nos anos 40 assinava as crônicas de cinema do jornal *Última hora* (notadamente ademarista, que publicou textos questionando inclusive a sexualidade de Paulo Duarte – chamado de “pederasta passivo” e “homossexual ascoento”, cercado sempre por “jovens apolíneos” – por conta das denúncias que este fizera sobre as negociatas de Adhemar de Barros), fala da passagem de Falconetti pelo Brasil. Teria sido Vinicius o responsável por apresentá-la a Orson Welles, que teria dito a ela que “no actor can beat a good line”, frase recebida com aplausos pela francesa, que se confessava atriz de teatro e partidária do cinema mudo: a poética das luzes do cinema surge, pois, como essencialmente alijada da voz para a atriz, que considerava o filme sonoro uma “transigência”. Seria interessante, pois, pensar o paralelo entre essa defesa do mutismo e o pensamento de Barrault a respeito da pantomina. (MORAES, 1998, p. 1116)

duas palavras, poderíamos pensar nas ideias de desterro e espetáculo, o que nos devolve não apenas ao início desta tese – ao desterro de Duarte – como também nos abre o espectro da espetacularização.

Com efeito, se estamos tratando do ato fotográfico, teríamos de confrontar esse primeiro Bragaglia, o da experimentação na técnica fotográfica, com o cenotécnico, o diretor, o homem de teatro, diretor de espetáculos, que receberá seu *retrato*, sua máscara mortuária, nas páginas de *Anhemi* a novembro de 1960, em seu número 118, quando de sua morte. À parte ser considerado aí pioneiro ou mestre, Bragaglia é visto aí como alguém que vai para além do próprio Marinetti, na medida em que não seria “transeunte” ou “excepcional”, mas encarnaria o que o autor do texto poderia chamar uma “revolução ajuizada”, na medida em que não aboliu a figura da autoridade, ou ainda, a necessidade da direção ou o que, nos ensaios de *Sottopalco*, se chamaria de “teatralidade do teatro”, numa espécie de visão essencialista, ainda, do espetáculo teatral. A figura que Duarte veicula de Bragaglia em sua morte é a de um homem que não se deu à “guerrilha”, mas a um combate em suas “grutas”, nas quais se forjaria o *Teatro dos Independentes* (que não deixa, entretanto, de estar fortemente centrado na figura do diretor e da divulgação que esse diretor faz do grupo ao exterior – como em *Anhemi*), resposta moderna à necessidade humana de (as aspas são de Duarte) “representar” a vida (em tempos nos quais a representação se mostra inviável e em que o regime político mundial se mostra também e progressivamente espetacularizado). Remete-se até a Curzio Malaparte, que, em seu livro sobre a *História do teatro popular italiano*, teria destacado o papel animador de uma geração das “termas” em que Bragaglia promovia esses encontros. Nesse sentido, a figura de Bragaglia é promovida, aqui, nesse epitáfio de *Anhemi*, a posição semelhante à que é montada para Mário de Andrade em relação à vanguarda brasileira. Não deixa de ser curioso, no entanto, que é menos nas hostes da literatura do que nas do espetáculo teatral que estaria a sobrevivência e a consolidação de uma arte dita “de vanguarda”, na visão que tece a revista, na Europa: assim como na própria *Anhemi*, está inscrita aí a decadência de um regime cultural fixado puramente na centralidade da letra e a ascensão de um pensamento que se dá, fundamentalmente, por imagens, e no qual se atenta, também, para como a própria letra se torna imagem e se torna vazio habitável de sentido, vazio habitável por poder, nesse tempo e retrospectivamente. É nesse sentido, também, que a obra será lida não mais como uma essência ou como um legado, mas, dado o problema da desapareição, como uma espécie de resíduo, espectro, rastro de contato, rastro de ato.

É com efeito em *Anhembí*, ainda, que retrospectivamente Bragaglia atribuirá um sentido à experiência fotodinâmica que a aproxima do cinema, e que, portanto, poria as duas modalidades de imagem que ora abordo em contato. Pouco antes de sua morte, em junho de 1960, Bragaglia publica na revista de Duarte um texto intitulado *Fotodinâmica e cinema*, em que começa a aproximação entre as duas artes pensando, ainda, na primeira como uma “emulação” da experiência plástica de Giacomo Balla, ou ainda, em outras palavras, como uma realização através da máquina de uma experiência semelhante à feita pelo colega futurista empregando, ainda, o velho pincel e a tinta. É nesse texto, ainda, que o autor diferencia seu trabalho do que seria o da abstração, na medida em que diz que sonhava, nos anos 10, “rodar uma fita de vanguarda para aplicar à cena em movimento as decomposições, as analogias, as intuições surreais; nada de arte abstrata, mas sempre realista, ainda mesmo em delírio.” (BRAGAGLIA, 1960, p. 212) O texto, em suma, é uma espécie de sùmula do próprio “manifesto” que resultou em *Fotodinamismo futurista*, mencionando sua publicação em 1912, e, ainda, as implicações que essas ideias tiveram no *Manifesto futurista de fotografia*, publicado nos anos 30. Em sua genealogia do “movimentismo”, sobra espaço, inclusive, para reivindicar Balla contra Duchamp.

Bragaglia funciona, em suma, como um dispositivo de relação do vazio da imagem com o poder. Ecoa nele uma reivindicação do movimento, mas essa mesma mobilidade, ou ainda, essa mesma energia que persegue e com que se defronta, funciona também como desmonte: em suma, seu trabalho está na perquirição de uma essência, que crê existir, do espetáculo. Trata-se de procurar a teatralidade do teatro, ou ainda, o que faz da cena uma cena. Deserdado pelo declínio do fascismo, resta ao teatrólogo que com sua energia acabou dando suporte às ideias que levaram a Europa ao horror da guerra, enviar suas apreciações sobre a cena teatral europeia a um público de elite em um país periférico, que progressivamente se reduz ao ponto de deixar a revista que o abrigava, fundada pelo amigo Paulo Duarte, morrer à míngua. O tempo levaria o poder econômico às mãos dos emergentes, e, no apagar das luzes, o tal teatro de vanguarda progressivamente daria lugar a um fechamento de cortinas em que, no seu palco minimalista e essencial, Bragaglia encerraria sozinho seu espetáculo.

4.3 O VOO SOBRE O ABISMO: BECKETT

A mirada para a linguagem em que se arma todo esse edifício como um abismo, ou ainda, como habitada por um vazio constitutivo do qual não pode se livrar, é possível através do confronto com Beckett que se dá em *Anhembí* e no grupo em torno de Duarte. Sai, portanto, do espetáculo teatral, no desvelar das cortinas em que se dá o acontecimento, de um espetáculo tão antigo quanto as ruínas gregas das origens da tragédia e da comédia, a assombração que abisma todo o edifício. A indagação poderia ser posta em outras palavras: como se incorpora à galeria da revista esse autor, sob a alcunha e o alinhamento “de vanguarda”? Que concepção de linguagem e de tempo transparecem em Beckett que justamente o desviam da visão de *Anhembí*, que o trata como “de vanguarda”, subsumindo-o a uma visão de grupo e de transgressão, e denegando sua singularidade e o esvaziamento da linearidade e da linguagem que seu trabalho promove até o extremo.

As primeiras apresentações da primeira montagem de *Esperando Godot* se deram em Paris em janeiro do ano de 1953, sob a direção de Roger Blin, ator e diretor que trabalhou ao lado de Beckett não só nessa peça, mas também em *Fim de partida* e *Dias felizes* (com atuação de Madeleine Renaud). No entanto, os ecos do texto que o dramaturgo irlandês começa a escrever em 1948, publica em 1952 e leva aos palcos em 1953 levariam ainda um ano para chegar ao Brasil, e justamente através do grupo que orbita em torno da figura de Paulo Duarte. Segundo Fábio de Sousa Andrade, a peça espera até 1955 para ser montada em Londres, em inglês, e ainda mais para passar de uma escolha pautada pelo pragmatismo e pela possibilidade de uma produção a baixo orçamento a uma apresentação na Coconut Groove de Miami “vendida ao público de *socialites* e famosos de Hollywood como uma comédia arrasa-quarteirão” (ANDRADE, in BECKETT, 2005, p. 9) em 1958. Se o Brasil também esperou até 1955 para ver uma montagem do texto, todavia, o programa que a apresentou ao público continha fragmentos de uma resenha que circulara um ano antes nas páginas da revista *Anhembí*, em seu número 47, de outubro de 1954. Trata-se da apreciação de Paulo Mendonça, jornalista radicado em Paris (e anteriormente ministrante de um curso sobre Shakespeare na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, em São Paulo), para o espetáculo cujo diretor não aparece citado, mas, tendo sido apresentado no Babylone, certamente é o de Roger Blin.

Mendonça, à época redator de *Anhembí* na França, dedica-se fortemente a debater *Godot* com um nome que viria a ser amplamente

conhecido no Brasil anos mais tarde, mas que então apenas havia publicado *Le Degré zero de l'écriture* (1953) e ainda lançaria *Michelet*: Roland Barthes. Por um lado, a preocupação do francês com o problema da escritura, e obviamente da linguagem, por conseguinte; por outro lado, com os silêncios, com os apagamentos da história. De qualquer forma, a preocupação manifesta por Paulo Mendonça parece ser de natureza diversa. Não por outro motivo, o brasileiro abre sua apreciação do espetáculo e de Barthes com a demanda da noção de vanguarda e com a tentativa de uma justaposição entre Beckett e Ionesco (que lançara a peça *Comment s'en débarrasser* no mesmo teatro que Beckett em abril de 1954). Mendonça vai buscar em Barthes um critério sociológico que poderia definir a vanguarda. Sua preocupação não parece distante, por exemplo, da de Clement Greenberg ao colocar a disjuntiva entre vanguarda e kitsch que tão fortemente marcaria a crítica sua sucedânea. Ora, não é desusado lembrar que Greenberg, em 1939, replica a lógica de “bem” contra “mal”, “progresso” contra “retrocesso” (binômios que nos fazem crer haver realmente escolha entre os termos da situação posta) da guerra que começava ao considerar a necessária oposição de uma vanguarda a uma retaguarda, associada, esta última, à idéia de kitsch, espécie de fenômeno massivo derivado da Revolução Industrial. Ora, a pergunta posta tanto por Mendonça quanto por Barthes é: Godot, tendo nascido não como produto “popular” ou “boulevardier”, ou seja, havendo iniciado sua circulação entre um público restrito e intelectualizado (“de alta cultura”, como Duarte definiria o perfil de sua *Anhembi*) e depois alcançando grandes platéias, poderia ainda ser chamada de peça de “vanguarda”? O que seria definitivo de um vanguardista? O sucesso, sozinho, poderia torná-la kitsch? Mais, ainda: seria a cisão com o grande público, a impossibilidade de reconciliação, antes de qualquer característica formal ou de composição, uma definição possível para arte vanguardista?

Não seria o caso de pensar, na contramão de um critério de relação com o público (de matriz comunicativa, por si só, ou seja, que investe na transparência da linguagem), ou ainda, fora de uma idéia de vanguarda que não parece ser adequada a Beckett tendo em vista, por exemplo, não só seu problema com o alinhamento com James Joyce (de cujo “nome do pai” tenta fugir ao escrever em francês), como o fato de que não escreveu manifestos ou fez programas pensando em uma “religião do futuro”, tal como Antoine Compagnon¹⁰³ define o problema

¹⁰³ Não é desusado relembrar que em *Os cinco paradoxos da modernidade*, esse autor faz a crítica das narrativas ortodoxas de modernidade tais como

da relação entre a vanguarda e o novo? Ou ainda, pensar que, se há uma operação de transgressão em jogo, ela se daria mais ou menos da maneira como Foucault (2006, p. 29) caracteriza o problema da sexualidade (e para que serve a linguagem, senão para o gozo?) em seu *Prefácio à transgressão*:

Talvez se pudesse dizer que ela reconstitui, em um mundo onde não há mais objetos, nem seres, nem espaços a profanar, a única partilha ainda possível. Não que ela ofereça novos conteúdos a gestos milenares, mas porque autoriza uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si, cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos. Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que poderia se chamar de transgressão?

O conceito de profanação será relido e explicitado por Giorgio Agamben, em *Profanações*, como a restituição à esfera do uso, ao gozo, aquilo que dela foi apartado para destinar-se aos deuses (a relação entre religião e separação fica patente, de modo que toda separação, seja a para os deuses, seja a do poder, institui uma religião, antes releitura – *re-legere* – do que religação – *re-ligare*). As reflexões do italiano apontam para o fato de que se pode profanar tanto por contato (contágio) quanto por uso, por um jogo que seja capaz de tornar inativas as potências da economia, do direito e da política, convertendo-as na porta de uma nova felicidade. Nesse sentido, muito mais eficaz do que considerar *Esperando Godot* pelo viés da vanguarda e da contraposição a algum sistema artístico vigente (mesmo que haja quem leia o texto como uma grande não-peça), talvez seja lícito pensar que, no riso desatado que pode ser provocado por Vladimir e Estragon, esteja a matriz da possibilidade de gozar do fato de que não há fundo que assegure qualquer coisa que se diga: a linguagem, em suma, está vazia, e o trabalho de mostrar os abismos de sem-sentido que povoam toda atribuição de sentido é o que faz com que o texto beckettiano rumoreje. Com efeito, Mendonça (1954, p. 378-382) concorda com Barthes no sentido de que Godot, depois de despido de uma “película intelectualista”, faz “rire à visage découvert.”

apresentadas por Hugo Friedrich, em relação à poesia, ou Clement Greenberg, em relação às artes plásticas.

Mendonça se detém, em seguida, na bifidez que, a seu ver, Barthes detecta em *Godot*: uma peça “em si”, qual seja, o texto de Beckett, impresso no papel, e sua interpretação, ou seja, uma leitura, uma dobra por sobre a peça do *metteur en scène*; de um lado, algo que estaria sujeito à contingência, de outro, algo “imutável”. É certo que as futuras teorizações de Barthes sobre o texto mudariam essa forma de conceber, uma vez que, se o escrito não se altera, os tempos se alteram com os textos e, da mesma forma, os textos com os tempos. É justamente o mote que permite que se enuncie, a cada leitura, uma nova leitura, e, tal qual bonecas russas, leituras dentro da leitura, ou diferentes imagens que se plasmam na letra que se abre ao seu próprio vazio. Considerando que o texto não tenha mudado, o jornalista brasileiro discorda do uso do advérbio “sociologicamente”, por parte de Roland Barthes, para dizer que, nesse sentido, *Godot* teria deixado de ser uma peça de vanguarda. O que foge ao olhar de Mendonça é o fato de que um texto nunca pode ser duas vezes o mesmo; se Barthes admite que o texto de Beckett não teria deixado de ser vanguarda “pela assimilação do público”, intriga o brasileiro que o crítico francês pense que a peça teria atingido sua “adulthood” (*Godot adulte* é o nome da leitura do francês para o espetáculo, publicada no *France Observateur* em 10 de junho de 1954), uma vez que entende que, se o público teria subido até a peça, considerando-a como imutável, este, e não o texto, teria se tornado adulto. Trata-se de uma concepção pedagógica e “formativa” do papel do que seria uma vanguarda, qual seja, o de formar sujeitos que, num dizer à Oswald de Andrade, possam “comer do biscoito fino que fabrica”. Investe-se, pois, novamente na idéia de que a linguagem em arte se prestaria à comunicação; nada mais próximo do horizonte teórico (social-democrático) de um Habermas, por exemplo.

Cabe abrir parênteses para que não se fique refém da leitura que Mendonça faz de Barthes: ir ao próprio texto do crítico francês. Quando Barthes afirma, para ratificar seu uso do critério a que chama “sociológico”, que “la pièce elle aussi a changé, elle a été profondément recrée par ses publics successifs, et c’est un *Godot* assez nouveau [...] mais nullement défiguré, et qui ne renie aucune de ses premières virtualités” (BARTHES, 1993, p. 413), deixa o mote para que se repense o juízo que fez o brasileiro de seu texto (juízo, aliás, marcado pela possibilidade de ler a contrapelo esse texto “do primeiro Barthes” em relação com o que produziu posteriormente). Com efeito, o que está implicado no *Godot adulte* é que o texto, tal como visto na primeira vez, contém virtualmente todos os “novos *Godots*” que públicos sucessivos viram (leram), ou seja, não se trata de uma mudança social do público

que por sua vez teria “desfigurado” o texto e tirado dele seu caractere vanguardista e transgressor, mas sim de uma potência que rumoreja dentro da própria linguagem devindo outra eternamente e acumulando, num dizer à Bataille em *Documents*, as camadas de poeira que, com o tempo, cobrem a Bela Adormecida¹⁰⁴. Entre essa afirmação sobre as virtualidades e *Da obra ao texto*, ensaio que suplementa o clássico *A morte do autor*, ou ainda, uma teoria da imagem e de sua pungência como laceração (e da leitura como contaminada pela ordem do *retard* e não mais do *regard*, ou seja, da atribuição de sentido como algo que só pode se dar *après-coup*) tal como apareceria no Barthes de *A câmara clara*, não vai, se bem se pensar, tanta distância.

Como já vimos, Mendonça concorda com Barthes em torno da questão do riso desatado que Godot provoca. O francês considera, ainda, que esse riso seria, na condição de ato coletivo, uma promoção do lírico, em uma linguagem entre solene e familiar, e que o fim da peça seria “hardiment philosophique, qui engage sans tricher le spectateur dans le décherement de la connaissance” (BARTHES, 1993, p. 414). É com base nessa constatação, e não na de aceitação do público, que Barthes pensa Godot como adulto: o tom do teatro de Beckett é equiparado ao do monólogo shakespeariano. Nesse sentido, põe a nu o que resta de (não-)lírica possível após a razão ter provado que podia fabricar o horror, ou ainda, que podia acabar com o mundo; os cacos de linguagem que se repetem e retornam no sem-tempo e no não-lugar seriam, quiçá, o que restaria de pensamento possível: não mais o tratado, mas o fragmento; não mais o sujeito, mas o resíduo; não mais a lira, mas o vazio.

Godot aparece, nas apreciações sobre o teatro parisiense de outubro de 1954 escritas por Paulo Mendonça, entrelaçado com outra peça assistida pelo brasileiro no mesmo período: *Amedée ou Comment s'en débarrasser*. Ambas são lidas como peças “de clima”, em que não haveria ação, idéia ou tese a ser apresentada. Entretanto, Beckett teria sido mais feliz, na visão do brasileiro, por tomar o próprio clima como

¹⁰⁴ “Los narradores no imaginaron que la Bella Durmiente del Bosque se habría despertado cubierta de una espesa capa de polvo: tampoco pensaron en las siniestras telas de araña desgarradas por el primer movimiento de su cabellera rojiza. Sin embargo, tristes napas de polvo invaden sin fin las habitaciones terrestres y las ensucian en forma pareja: como si se tratara de disponer los graneros y viejas habitaciones para el cercano ingreso de obsesiones, fantasmas y larvas que el olor carcomido del polvo mantiene y embriaga.” (BATAILLE, 1969, p. 152)

ponto de partida. É lícito lembrar que *klimatós*, em grego, na acepção de Antônio Houaiss, referia-se não apenas a uma região da superfície terrestre, mas à própria inclinação do eixo da Terra, responsável por gerar diferentes zonas de iluminação do globo. O clima é, pois, aquilo que não deixa tudo exposto à luz, que gera sombras, que não permite que se veja tudo, ou ainda, que faz com que o sol tanto ilumine que nada se possa ver: obnubilação. *Clima*, noutra acepção, é a revista que formou, como crítico de teatro, um nome do qual se falará adiante, bem como uma tradição crítica na cultura brasileira, qual seja, a que acaba por matizar as balizas autonomistas sobre as quais hoje se eleva a Universidade de São Paulo. Para Mendonça, o clima de Beckett conseguiria plasmar “a existência em estado puro, despida de todos os elementos acessórios”, e, paradoxalmente, a presença da vida se mostraria no predomínio de uma imensa sensação de vazio ao passo que Ionesco ainda pautaria seu espetáculo em símbolos que funcionariam como pontos de apoio, dos quais Beckett já teria se “desembaraçado”. Nesse sentido, o brasileiro retoma a oposição armada por Morvan-Lebesque entre a ausência constitutiva de Godot e a presença fundamental de Amedée. Entretanto, não seria possível extravasar essa leitura da ausência de Godot, da não-vinda daquele que é esperado para o abismo com que toda a linguagem tem de se haver e não pode ignorar, ainda que tergiverse a respeito?

O próprio Ionesco, em seu comentário à atribuição do Prêmio Nobel de Literatura a Samuel Beckett em 1969, afirma que ele próprio, o escritor irlandês e Adamov teriam sido postos no mesmo saco, rejeitados, em sua época, por não terem “estilo” ou “poesia”. Pensa, todavia, as diferenças entre seu teatro e o do dramaturgo irlandês, classificando-se como “barroco” e dando ao irlandês o rótulo de “clássico”. Não se estendendo sobre essa rotulação diferencial (que de alguma forma poderia gerar certo dissenso em relação à associação que Barthes e outros críticos fazem entre Beckett e Shakespeare, se considerarmos este último o expoente do barroco inglês), Ionesco assim descreve a relação entre seu teatro, o de Beckett e o de Adamov:

quand nous avons commencé à écrire, Beckett Adamov et moi, notre propos n'était ni social ni politique. Ce que nous voulions faire, aussi bien Beckett Adamov que moi-même, c'était une critique de la condition métaphysique de l'homme. Dans les années 50, comme on parlait beaucoup de l'absurde, on avait appelé notre théâtre "théâtre de l'absurde". On a toujours

l'habitude ou le penchant de donner d'un écrivain l'interprétation la plus courante ou la plus habituelle. Dans les années 35-40, on parlait d'authenticité ou de machinisme: la société de la machine. Aujourd'hui, il s'agit de la société de consommation. (UNESCO, 2010)

Mendonça avança para o fato de que a peça de Ionesco tem uma espécie de progressão de enredo em torno do problema de se livrar de um corpo que aumenta ao longo do tempo, ao passo que Godot não avança no tempo e no espaço. Desenvolvendo esse argumento, o autor assimila o tempo em Beckett à ideia de duração em Bergson. Não se trata da espacialização do tempo, ou seja, de confundir o tempo com o espaço, o que levaria a pensá-lo apenas em um esquema sucessivo e centrado na percepção, mas, talvez, de abrir as portas para pensar o tempo como uma quarta dimensão, à moda do que formulava Carl Einstein. Nesse sentido, o afastamento da fenomenologia e do centramento no objeto ser mostra fundamental, na medida em que seria necessário, na teoria de Einstein, fugir ao centramento que a cultura ocidental criou em torno da visão como apreensão de objetos no mundo para pensar a possibilidade de uma criação absoluta do objeto. Não é desusado notar que Beckett, conforme aponta Raúl Antelo, assina o manifesto *A poesia é vertical*, escrito por Einstein e publicado em *transition*, revista de Eugène Jolas, em março de 1932. No texto de Einstein há, inclusive, uma contraposição ao ideal clássico que mina a assimilação proposta por Ionesco entre Beckett e alguma forma de classicismo. Tratar-se-ia, pois, de conjurar, através da poesia (ela também imagem, se a pensarmos como constituída pelo corte e pelo retorno, tal como Agamben), uma nova mitologia para o mundo, uma espécie de nexos entre eu e mundo que prescindia da razão, da comunicação e da função em favor de uma desintegração da possibilidade de um sujeito autocentrado que se chame “eu”. Nesse sentido, é patente o papel da imagem, não só nas formulações iniciais de Henri Bergson, como *Matéria e memória*¹⁰⁵ (cuja primeira edição data

¹⁰⁵ Com efeito, no volume em questão, o universo aparece já como um conjunto de imagens disponível para um corpo, o qual fornece o modelo para certas imagens particulares do indivíduo. A matéria, com efeito, tendo sua existência pautada por um caráter imagético, seria, pois, mais do que a representação, mas menos do que a coisa em si. Abole-se a distinção entre externo e interno, uma vez que “Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele

de 1896), mas também na forma como a caracteriza Antelo a partir de Einstein e de uma reivindicação do caractere metafísico da imagem:

a imagem funciona, na verdade, como uma defesa contra a passagem do tempo e contra a morte. Em sentido mais abrangente, caberia pensar que a própria arte visa representar a experiência de sua fugitiva finitude e que a função da imagem seria, portanto, garantir a sobrevivência imemorial da experiência. Decorrem desse princípio metodológico duas representações da morte. A representação naturalista, pautada pelo medo da morte, tenta eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em sua própria endogenia. Já a representação metafísica, ativa na arte primitiva e arcaica, busca, pelo contrário, uma interpretação tectônica da arte. Ambas, porém, propõem a imagem como memória fixada, vale dizer, que nelas o duradouro deixa de estar sujeito à morte e a imagem passa a ser mais poderosa do que os próprios vivos. (ANTELO, 2010)

O que parece ter sido negligenciado por Mendonça, em sua discussão com Barthes, é a reflexão do crítico francês sobre o papel da linguagem na elaboração do drama beckettiano. Com efeito, ao ler *Esperando Godot*, Barthes defronta-se com uma linguagem a que chama “literal”, sem duplo, sem cumplicidade, sem fundo alegórico. Nesse sentido, não faria sentido discutir se Godot fala da ausência de deus, do capitalismo ou do pós-guerra, uma vez que, na peça, a linguagem é “suffisant, parfaitement plein, en sorte qu’il ne concède aucune place à la glose symbolique.” Ou seja: “Tout est dit de ce qui doit être dit, un point, c’est tout.” (BARTHES, 1993, p. 414) No entanto, nessa primeira apreciação do teatro de Beckett, Barthes ainda assimila o dramaturgo irlandês a Ionesco e Adamov como três autores que não fornecem senão uma linguagem, conformando uma literalidade dura que remeteria à do cinema¹⁰⁶. Essa leitura nega, outrossim, qualquer dimensão simbólica,

nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais do que relações entre imagens. (BERGSON, 2006, p. 21)

¹⁰⁶ Talvez não seja fortuito o fato de que, em 1965, Alan Schneider realizará o *Film* de Beckett com ninguém menos do que o já idoso Buster Keaton (um dos inspiradores de Beckett para a construção de figuras entre o *clown* e *clochards* como Vladimir e Estragon). De alguma forma, é como se o

qualquer verdade cifrada nos personagens ou no enredo (ou em sua ausência): o crítico francês nega que esse tipo de operação, de ordem teológica, se aplique ao teatro, como ato imediato. Em comum entre o espetáculo teatral e o cinema, Godot exibiria acima de tudo uma linguagem do exterior, assimilável a um pensamento do “fora” e à noção de que a linguagem é puro deslize, superfície móvel, instabilidade, vazio de sentidos cambiantes.

4.3.1 Mesquita, a Escola de Arte Dramática e Beckett

O texto de Paulo Mendonça sobre Roland Barthes aparece em *Anhembi* ao mesmo tempo em que Alfredo Mesquita, conhecido diretor teatral da cena paulistana dos anos 40 e 50, criador da Escola de Arte Dramática de São Paulo, está montando, com seus alunos terceiranistas, a primeira versão brasileira de *Esperando Godot*. O texto, por sua vez, acaba estampando o programa da peça, apresentada em 1955, meses depois de circular na revista de Paulo Duarte. Vale, pois, pensar como o diretor, também ligado ao grupo em torno do *Estado de S. Paulo*, uma vez que era filho de Júlio Mesquita (o qual, por sua vez, era uma espécie de mentor intelectual de Duarte, em torno do quem orbitava Paulo Mendonça), se relacionava com o que à época era chamado “teatro de

personagem interpretado por Keaton tentasse fugir à existência acreditando no imperativo fenomenológico de Berkeley de que “ser é ser percebido”: além de todo o silêncio, inviabilizando a percepção auditiva, há um grande olho de que parece ser necessário se esconder, e há os olhos dos animais e mesmo os olhos do reflexo de si mesmo no espelho que não devem perceber esse rosto que só se exhibe no final. Essa aparição diante do espelho muito bem poderia corresponder ao destino de tantos outros personagens de Beckett, como Vladimir e Estragon, que não conseguem deixar a espera eterna no campo aberto, ou ainda, que não conseguem se matar, ou Clov, de *Fim de partida*, que não consegue sair da casa-abrigo e deixar aquela existência. Além disso, é lícito lembrar que Hamm, a figura em torno da qual orbita *Fim de partida*, começa a peça de rosto coberto e retorna a esse estado ao fim de tudo, como se tentasse se eximir desse grande olho, mas ainda assim, ao se descobrir, não pudesse deixar de ser. Esse olhar final para o espelho pode nos levar a pensar a impossibilidade de afirmação de uma subjetividade em uma sociedade espetacularizada, em que o narcisismo se faz substituir pela especularização, tópico desenvolvido por Mário Perniola em seus textos sobre a videocultura. (A esse respeito, é crucial ver, também, *O maior filme irlandês* (Film, de Beckett), de Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*.)

vanguarda”, ou ainda, com o próprio teatro, para pensar quais as implicações histórico-teóricas dessa primeira circulação de *Godot* pelo palco brasileiro.

É digno de nota que Alfredo Mesquita se considerava um discípulo de Jacques Copeau, cujo conceito de direção teatral dá centralidade ao verbo (ao texto) em sua concepção, o qual seria uma “transcrição sensível” de uma espécie de partitura. Se a base de tudo é o verbo (a linguagem), se se pode depositar no texto a fé de que gere todo o restante do espetáculo, soa como paradoxal a erosão da possibilidade de fundar sentido a partir da linguagem que a corrosividade de *Godot* anuncia. Com efeito, para Louis Jouvét, outro discípulo de Copeau cuja morte é lastimada por *Anhembi* nos anos 50,

O papel existe mais intensamente que o comediante e que o desempenho. O personagem existe além do comediante. [...] O texto do autor é para o comediante uma transcrição física. Deixa de ser um texto literário. A peça, ao ser lida, coloca o ator num estado físico de entusiasmo ou de prostração que antecede a qualquer outra consideração. Esse estado físico é um autêntico processo de ficar possuído. [...] Durante o ensaio o autor serve-se do texto para se excitar, para adquirir um certo poder de existência e de verdade acessível aos olhos e aos ouvidos do espectador. Nós nos espantamos ao ouvi-lo, porque na realidade o ouvimos. (JOUVET, apud SILVA, 1989, p. 31-32)

Nessas considerações, Jouvét dá a ver que, apesar de dar centralidade ao papel, ao escrito, confere a ele a tarefa de propiciar um estado físico de posse, palavra que possui implicaturas no pensamento formulado no início do século no campo da antropologia francesa e que repercute em um filósofo como Giorgio Agamben, para quem esse tipo de processo está intimamente ligado a uma privação do si autocentrado, ou seja, é uma forma de subjetivação e dessubjetivação ao mesmo tempo. Rodrigo Lopes nota, por sua vez, a respeito do problema da posse, que Alfred Métraux¹⁰⁷ especula, em *Le vaudou*

¹⁰⁷ O problema da posse, ou ainda, o da realização do ritual antropofágico e outras variantes em que se reverte o pensamento centro-periferia na medida em que se entende a contribuição dos ditos periféricos a uma virada do pensamento europeu, tem participação dos estudos de Métraux na medida em que, como aponta Antelo, ali assoma “uma concepção heterológica compartilhada do

*haitien*¹⁰⁸, de 1958, sobre a animalidade dos elementos dramáticos da possessão ritual, uma vez que quem incorpora a entidade é chamado de cavalo, ou seja, a relação entre o físico e o sobrenatural é posta em termos de uma doma ou de uma montaria. “O indivíduo num estado de transe não é de modo algum responsável por suas palavras e por suas ações. *Como pessoa ele cessa de existir.*” (MÉTRAUX, apud OLIVEIRA, 2010) Ainda que quem sabe Jouvét não tivesse em vista essas possibilidades em torno de um significante como “possessão”, não deixa de ser significativo que as implicaturas nele envolvidas apontem justamente para um processo de negação da plenitude, ou ainda, da afirmação de um limiar, assimilável ao entre-humano-e-inumano em que se situam os personagens beckettianos.

Seguindo o percurso que precede a montagem de Godot por Alfredo Mesquita na EAD, em 1952, o paulista traz ao Brasil o diretor

tempo e do espaço que seria, mais tarde, desenvolvida, no plano da arte, por Xul Solar e, no da antropologia, por Alfred Métraux. Tanto em *La religion des Tupinamba* (1928), como em ensaios para a *Revista del Instituto de Etimologia de la Universidad de Tucuman*, Métraux analisa a antropofagia dos tupis ou caingangue e suas relações com o universo e a natureza, nas representações míticas indígenas. Particularmente num trabalho posterior, *Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco* (1946), Métraux retoma e desenvolve observações da *Mitologia sul-americana* de Lehmann-Nitsche, o que ilumina a continuidade de pensamento entre Duchamp e autores como Georges Bataille ou Denis de Rougemont, uma vez que os estudos antropofágicos de Métraux que causarão grande impacto no círculo batailliano.” (ANTELO, 2010, p. 77)

¹⁰⁸ Esse trabalho de Métraux figura em *Anhembi* em seu número 112, de março de 1960, em resenha de Maria Isaura Pereira de Queiroz, a qual remete, no entanto, à edição francesa de 1958 do texto. Para além do mapeamento da impossibilidade de sistematizar o vodu, como fenômeno multifário que é, apresenta-se ali a decadência do culto doméstico e o advento do culto público, divididos em confrarias nas quais, além de sacerdotes que teriam formas diferentes contatos com divindades, a possessão figura como maneira de ouvir o que teriam elas a dizer. No entanto, sublinha o caráter teatral das possessões, com destaque para o fato de que o próprio público dos rituais avalia o desempenho dos “cavalos” como atores. A autora tenta, ainda, uma comparação com o caso brasileiro, falando sobre como o “vodu” brasileiro se aproximaria mais do africano do que o haitiano e descrevendo formas de nosso “sincretismo” (que alguém como Leminski (1983), em seu livro sobre Cruz e Sousa, relataria como estratégico, na medida em que permitiu uma sobrevivência religiosa pela plástica, perdida na conversão ao culto batista em imagens do negro americano, cujo lamento teria sobrevivido apenas na voz).

português Luís de Lima, que introduz Ionesco entre os autores estudados na Escola, primeiro como exercício, depois traduzindo suas peças, uma vez que considerava que o teatro de Ionesco “explorava a palavra até suas últimas conseqüências” (LIMA, apud SILVA, 1989, p. 97). Além de introduzir no repertório de novos atores textos como *A cantora careca* e *A lição*, um ano depois de começar a trabalhar na EAD, o professor importado adapta *Bartleby, o escrivão*, novela de Hermann Melville, em um mimodrama intitulado *O escrivão*. Sobre a montagem, Ivo Zanini escreve em *O tempo* a 3 de novembro de 1953:

O ator mímico exprime-se através de passos. Prevalecendo o silêncio na mímica, só utilizará ruídos ou música de pulsação, como apoio de movimento, em oposição à música de melodia, sem a qual a dança não existe. Esta provém de um excesso de energia, e o bailarino – como suas energias não são empregadas em seu trabalho – é um homem que passeia. Já o mímico é um homem que caminha em ‘qualquer lugar’, para uma destinação. Por isso, a mímica representa a energia que faz girar a roda hidráulica; a dança representa o espetacular ruído do excesso de água, do qual a roda hidráulica não tem necessidade para funcionar. E ninguém, depois de assistir a um espetáculo de mímica, fará a menor referência à virtuosidade de execução de tal ou qual medida, desta ou daquela fase técnica. (ZANINI, apud SILVA, 1989, p. 98)

Trata-se, na montagem mimodramática, de plasmar em gestos, prenhes de silêncios, algo que fuja à lírica, à melodia e à possibilidade de expressar qualquer conteúdo. Em suma, se assimilarmos a ideia de mímica ao texto que dá vazão a essa criação, qual seja, ao lugar de Bartleby, cujo grande trunfo é tornar o poder impotente ao não entrar em contestação frontal, mas deixá-lo sem meios de ação por “preferir não” (no que retorna novamente a leitura de Bataille para *Numancia*), poderemos afirmar que a mímica, como processo de identificação diferida, ou ainda, como repetição em diferença, mina as bases do próprio processo comunicativo, uma vez que traz em seu bojo um *plus* de significação a qualquer denotatividade, um abismo no silêncio que poderia ser assimilado às grandes sequências de ações de Lucky comandadas por Pozzo, em *Esperando Godot*, ou aos momentos em que nada resta a dizer, os quais povoam *Fim de partida*, de Beckett, ou à

impossibilidade de se dizer o objeto. Vale lembrar que, para Deleuze, autor de *Diferença e repetição*, o ato de repetir é uma forma de transgressão: Bartleby repete sua preferência a todo momento; os silêncios de *Fim de partida* se reiteram; o mímico repete e difere um modelo imaginário.

De qualquer forma, o interesse da tradição autonômica também recaiu sobre a elaboração teatral de Beckett e Ionesco; todavia, para alinhá-los sob o rótulo de “vanguarda”, era necessário também montar para ambos uma espécie de “tradição válida”, como forma de ratificar sua existência (ou a chegada aos abismos do sentido) através de uma visão cumulativa da história de seus antecedentes. É emblemático, nessa concepção, o pensamento de Décio de Almeida Prado, forjado nos quadros da revista *Clima*, em que atuava junto a Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Salles Gomes e Ruy Coelho. Décio passa pelas páginas do *Estado de S. Paulo*, estampa vários textos nas páginas de *Anhembi* e podemos reencontrá-lo, em 1956, lecionando Estética Teatral na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. Seu curso, segundo Armando Sérgio da Silva (1989, p. 66),

atinha-se a uma reflexão sobre os principais movimentos artísticos, desde o Romantismo, com a análise do *Prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo, passando pelo Naturalismo, incluindo-se as propostas de encenação de Antoine e chegando finalmente a discutir o teatro de vanguarda, com ênfase especial no teatro do absurdo.

É visível uma espécie de armação tese-antítese-síntese, típica do pensamento dialético: temos a proposição do drama moderno com o indivíduo romântico retornando a Shakespeare e sua síntese de grotesco e sublime, uma insurgência naturalista de cunho mimético, pautado nas propostas engajadas de Zola e na quarta parede de Antoine, e, por fim, o declínio da verossimilhança em favor de espíritos revoltados que usariam o absurdo, em tese, para retratar em chave alegórica o mundo do pós-guerra. Entretanto, essa mesma aproximação ao fato de que teria sido a experiência da guerra a responsável pelo desabamento do que poderia se mostrar afiançador do sentido da existência humana revela-se como argumento falho, tendo em vista a existência precedente da patafísica de Jarry, que acaba sendo alinhado sob o rótulo de vanguarda não só por Armando Sérgio da Silva, mas pelo mesmo Décio de

Almeida Prado, cuja citação é endossada pelo autor da tese sobre Alfredo Mesquita, que seria

homem de espírito (pena que a comédia por conta própria jamais o tenha tentado). Ninguém negará a comicidade, a irresistível comunicabilidade de sua adaptação de *Ubu rei*. [...] A graça paródica do texto, a espontaneidade da representação e a receptividade do público conjugaram-se para criar um entendimento recíproco, entre palco e platéia, como poucas vezes temos visto. (PRADO, apud SILVA, 1989, p. 87-88)

Ainda que a montagem de *Ubu rei* na EAD tenha se dado depois da de *Esperando Godot*, em 1958, é patente que Décio esteja trabalhando por uma visão comunicativa da montagem, e transformando em paródia, procedimento tipicamente vanguardista, o que Jarry fizera como abismo de sentido e afirmação de possibilidade criativa, minando justamente a possibilidade de fundação através da linguagem, ou a idéia de comunicação, com personagens em falas desencontradas agindo de maneira não-pautada pelas convenções. Talvez se possa dizer que em termos de montagem o procedimento tenha sido paródico, uma vez que a EAD montou a peça ao mesmo tempo que Jean Vilar o fez no Teatro Nacional Popular; o próprio Armando Sérgio da Silva fala da diferença de concepção entre as duas direções, apontando para o fato de que Vilar saía em desvantagem e parodiado.

Voltemos, pois, a *Esperando Godot*, “a melhor direção de Alfredo Mesquita”, “exato no ritmo e inteligente na simplicidade de suas marcações”, como o disse, à época, Miroel Silveira. No programa da montagem, além do já comentado debate estabelecido por Paulo Mendonça com Roland Barthes, Alfredo Mesquita alinha, sob um “gênero” ao qual intitula “vanguarda”, a adaptação que levava para *O julgamento*, de Kafka, *A exceção e a regra*, de Brecht e *Seu Bob’le* de Shéadé, estabelecendo nítido destaque para sua versão do *Godot*, que teria despertado reações muito mais entusiásticas do que as que a antecederam. Essa montagem de Beckett, autor até então desconhecido do público brasileiro, lido apenas por uma pequena parcela de intelectuais, recebe o convite de Franco Zampari para ser apresentada no Teatro Brasileiro de Comédias, empreitada que, juntamente com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fazia parte do espectro de

organizações culturais de Ciccillo Matarazzo, que inclui o Museu de Arte de São Paulo.¹⁰⁹

Fato é, pois, que as peças dos autores ditos de vanguarda alcançaram bom êxito entre o público brasileiro, que, segundo consta na tese de Armando Sérgio da Silva, as recebeu de forma positiva e entusiástica. Foi o que se deu, por exemplo, na primeira montagem de Ionesco no Brasil, com a peça *Jacques ou a submissão*, montada por Gianni Rato, professor convidado da Itália para trabalhar na Escola de Arte Dramática, apresentada em 1957, ou com o *Ubu rei*, apresentado no ano seguinte, ou com outras duas montagens de Ionesco: *As cadeiras* (1960) e *Cena em quatro* (1962). Dois anos depois, às portas do início da ditadura militar, outro nome que passa por *Anhembi*, não só, mas que também chega a lecionar na EAD, Ruggero Jacobbi, dirige *A lição* de Ionesco no Teatro Maria Dalla Costa. Além de bom conhecedor de Brecht e de quase ter sido expulso do Brasil por “subversão política” em 1956, Ruggero era um bom conhecedor do vêneto e da *Commedia Dell'Arte*, o que o fazia reconhecido bom diretor dos textos de Goldoni. Nesse sentido, não deixa de estar perto da matriz de Mário de Andrade, uma vez que encenou *Arlequim, servidor de dois amos* no Brasil (a associação com toda a fortuna do arlequim na obra de Mário não será desenvolvida neste momento). Mas entre todas as matrizes vanguardistas, talvez o mais digno de nota, ou seja, o gerador de efeitos que imbricam as narrativas cristalizadas das vanguardas, é o fato de que Jacobbi tenha tido por mestre, justamente, Anton Giulio Bragaglia.

4.3.2 Londres, São Paulo, Roma

¹⁰⁹ Para atar as pontas entre esses procedimentos institucionalizadores da vanguarda e o grupo de que ora se trata, vale lembrar que é depois de sair da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e de uma breve passagem pela Atlântida que o cineasta Alberto Cavalcanti filmará, na Europa, *O senhor Puntilla e seu criado Mati*, entre 1955 e 1956, como já se disse anteriormente. Se por um lado se montava *A exceção e a regra* no Brasil, por outro, é necessário que um brasileiro vá à Europa para escrever um roteiro conjuntamente com Brecht e tenha coragem de filmá-lo, dada a recusa de Joris Ivens em fazê-lo. Hoje em dia, trata-se de película rara, da qual nem mesmo a Cinemateca Brasileira dispõe. O enredo trata de um proprietário de terras austero e cruel enquanto sóbrio, que se torna generoso e amigável quando ébrio, com cujo temperamento flutuante seu criado lida a fim de protegê-lo.

Um dos atores que participaram da pioneira montagem de Alfredo Mesquita, Emanuele Corinaldi, não só havia interpretado anteriormente Polônio, em *Hamlet*, na montagem do Teatro do Estudante do Brasil dirigida por Paschoal Carlos Magno, como escreve, em 1961, apontamentos sobre a apresentação de *Godot* em Londres. A coincidência entre Beckett e Shakespeare não é única e nem fortuita: passa pelo fato de que Corinaldi atuou em montagens de ambos os dramaturgos, pela confluência, aos *Apontamentos londrinos* do ator italiano que passou pelo Brasil, de *Godot* e *Ricardo III*, ou ainda, pelo fato de que muitos leitores de *Fim de partida* já apontaram a maneira como em Beckett se configuraria essa leitura às avessas de Shakespeare, em que não só se poderia pensar Hamm como o que restaria de Hamlet, príncipe da Dinamarca, atropelado pela história, como ainda, no fato de que Roger Blin teria se inspirado no Rei Lear para a criação tirânica de sua versão pioneira para tal papel. Deixaremos, entretanto, *Endgame* para um momento propício. Vejamos, agora, como o ator dirigido por Mesquita se relaciona com a montagem londrina de Alan Simpson apresentada nada mais nada menos do que no Theatre Royal de Stratford.

Corinaldi mostra-se atento para o fato de que qualquer classificação aposta a uma peça (seja ela *Godot* ou qualquer outro texto dramático) é uma atribuição *a posteriori*, ou seja, é um gesto crítico, por si só, judicioso e criador de linhagens; regulador do sentido, enfim, uma vez que insere o texto em uma formação discursiva¹¹⁰, seja a da vanguarda, a do antidrama, etc. Em suma, se o ato de rotulação é por si só um exercício de poder e de regramento, tanto pior que se aplique a um autor no qual a dimensão impossível do sentido é exposta ao mais arbitrário que pode manifestar. É nesse sentido que parece reverberar o questionamento que, através de Beckett, Foucault faz em *O que é um autor?*, conferência que seria enunciada em 1969 na Sociedade Francesa

¹¹⁰ Em sua aula inaugural no Collège de France, proferida em 1970, publicada sob o título *A ordem do discurso*, Foucault enuncia que estaria no bojo de suas preocupações investigar genealogicamente (e, por que não dizer, arqueologicamente) a formação dos discursos, no interior e no exterior dos limites de controle, assim como sua rarefação, reagrupamento e unificação. Mostra-se, então, ciente de que os processos de exclusão, atribuição ou nascimento dos discursos estão imbricados e não se dão sem que já estejam subsumidos a procedimentos de seleção e controle. Nesse sentido, a própria atividade crítica, mesmo que questione o poder, o faz investida de formas de poder mais ou menos travestidas.

de Filosofia: “Que importa quem fala?”. Essa pergunta reverbera fortemente no pensamento pós-estruturalista, uma vez que desvincula da autoridade do autor o sentido do que se diz, chegando ao limite do apagamento de sua figura, ou ainda, da abertura de um espaço em que o sujeito não pára de desaparecer. A linguagem liberta-se, assim, ao infinito, tornando-se um jogo coordenado muito menos pelo significado do que pelo significante. Foucault (2006, p. 271) põe em questão, pois, em *O que é um autor*, que “O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer.” Nesse sentido, encarna-se também a possibilidade magnânima do leitor e dos dois princípios que regem a figura do Pierre Menard de Borges, quais sejam, a atribuição errônea e o anacronismo deliberado. É lícito, ainda, pensar que a demanda por uma recusa de etiqueta, feita por Corinaldi em seu texto, publicado em *Anhembi* no mesmo espaço em que, anos antes, Paulo Mendonça havia feito suas apreciações a respeito da montagem francesa de Godot, pode ser lida na linha dessas reflexões, uma vez que é uma questão de passos a recusa a uma etiqueta de gênero, ou de autor, ou de leitura, ou de sentido unívoco. Corrobora essa ideia a afirmação do ator, em suas impressões, de que, tendo assistido ao espetáculo ao lado de um amigo psiquiatra,

enquanto ele filtrava a peça através da psiquiatria, eu me limitava a filtrá-la através da sensibilidade. No final, discutindo o espetáculo, vimos que chegamos às mesmas conclusões, expressas em linguagem diferente. E o que é que isto indica? Indica, a meu ver, que o terreno abarcado por Samuel Beckett é de tal modo vasto que nele cabem as interpretações mais diversas. Nenhuma delas, talvez, é a certa, nenhuma delas corresponde ao pensamento do autor. Mas todas elas derivam desta grande fonte comum, que é o irmanar-se com as figuras colocadas na cena. (CORINALDI, 1961, p. 412-417)

Corinaldi parece se dar conta de que é estéril uma discussão metafórica ou alegórica a respeito da peça, uma vez que consegue reconhecer a ausência de fundamento inclusive da ideia de que Godot esteja ligado à noção de Deus. Ainda que considere que ver Godot é

uma espécie de ato de fé, o italiano regozija-se com ver afirmada na peça, em sua leitura, uma espécie de negação da fatalidade. Se seria fácil, num primeiro momento, ler a repetição que se estabelece entre o primeiro e o segundo ato e a não-vinda do esperado Godot como a esterilidade repetitiva do retorno do idêntico, encontro aí as possibilidades de um eterno retorno ainda produtivo, à moda da concepção de tempo nietzscheana. Caberia à sensibilidade do espectador, se ainda não estivesse embotada pelo que poderia ser lido como os antecedentes daquilo que Guy Debord caracterizaria como “sociedade do espetáculo”, em que as relações estariam irremediavelmente mediadas pela fantasmagoria das imagens, que, espetacularizadas, tentam se oferecer como transparentes. Em troca do imediato, Corinaldi (1961, p. 412-417) parece atento ao fato de que na peça que encenara se encarnaria

A angústia da espera. A angústia que, para muitos, em termos de teatro, parece apenas um silêncio vazio. Em “Esperando Godot”, há muitos silêncios, há silêncios cujo peso deve significar por vezes muito mais que qualquer fala. “Esperando Godot”, apesar de sua aparente incoerência, do aparente anti-nexo em que se exprime, é uma peça enxuta, direta, que diz o que tem a dizer com precisão de recursos, com parcimônia.

O ator italiano mostra-se, pois, ciente de que o momento em que a cena se cala pode significar muito mais do que a palavra falada, aquela a que, como vimos, Copeau, mestre de Mesquita, diretor de Corinaldi, dava primazia. Se é nesses silêncios que os personagens de *Esperando Godot* pendulam em uma “gangorra”, é nítido que são eles o bojo carregado da maior tensão, tensão que se agrava na cegueira de Pozzo, branco de visão em que se torna dependente daquele que julga dele depende, pois seria sustentado por seus restos: seu escravo Lucky. Cegueira, silêncio, branco da página: em Beckett, em cena, temos a junção entre o destino para o qual a literatura caminha, como afirmava Blanchot (não por coincidência um dos grandes mestres de Foucault) e aquilo que Mallarmé pôs à mostra em seu *Un coup de dés*: a possibilidade significativa da não-palavra.

Seria necessário, ainda, comentar a demanda de teatralidade do teatro manifesta por Corinaldi nessas páginas que dedica a Godot, peça que é por ele considerada a melhor possibilidade de manifesto por esse antídoto ao que chama “exagero de intelectualidade” de determinados

autores do teatro seu contemporâneo. Nesse sentido, aproxima-se muito do que defendia Bragaglia ao longo não só de seus outros escritos como de sua participação nas páginas da revista de Paulo Duarte. Ali, o homem que foi o papa do teatro futurista nos anos 10 e 20 do século XX, ao mesmo tempo em que reivindicava a dança, o movimento e a força, fazia lembrar que o teatro não podia perder o que fazia dele teatro, princípio entificador a que chamava “teatralidade”¹¹¹. Não havia que fingir que era natural ou reabilitar quartas paredes, mas sim, dar-se a ver como arte, como estranho, como domínio em que a linguagem se deslocaria da funcionalidade cotidiana.

4.3.3 Fim de partida

Enquanto se processa a discussão ora recuperada, Samuel Beckett começa, em 1954, a escrever *Fim de partida*, peça que estrearia em Londres (ainda que escrita em francês) em 3 de abril de 1957. No

¹¹¹ A esse propósito, a apreciação que o próprio Bragaglia faz da *Técnica teatral do drama italiano de vanguarda*, no número 107 de *Anhemi*, de outubro de 1959, é exemplar. “O ‘drama abstrato’, não lógico, feito de elementos essenciais, não figurativos, apresenta, sem psicologia, a força em movimento. O ‘tema resumido abstrato’ é uma surpreendente combinação de sensações físicas. O abstracionismo cênico foi primeiro concebido por Alberto Bragaglia, que criou o ‘drama visual’ envolvendo cenografia rítmica com características policrômicas e abstratas, discutido no meu livro ‘Del Teatro teatrale’, publicado em 1924-5 em revistas italianas e depois num volume em 1929.” Há um sentido em que a força e o movimento seriam integradores da arte em uma espécie de corpo único entificado pela teatralidade, ou ainda, entificado por uma condição eminentemente política da imagem como força abs-tratora. Em sua análise do problema da abstração na poética de Murilo Mendes, Raúl Antelo (1997, p. 200) aponta para o fato de que a abstração “supõe então uma relativa violência, a da hierarquização de elementos, transformados em valores, que se pretende oportunamente abstrair.” Além disso, “A abstração supõe, portanto, separar uma qualidade ou uma relação de uma representação dada, sublinhando o valor do destacado e negligenciando ao mesmo tempo o complementar. Coloca-se, então, no antípoda da análise, que deve, a rigor, considerar todas as qualidades ou relações por igual. [...] Porém, é Hegel quem fixa o abstrato como unidade exclusiva das diferenças ao passo que o concreto seria a unidade compreensiva das diferenças.” (ANTELO, 1997, p. 204) Ou seja, ao fundo dessas imagens, pulsa uma política da identidade do idêntico, aproximável, portanto, do fascismo.

percurso entre as duas peças, perdem-se as identificações, os jogos, o riso: a luz, de crepuscular, torna-se cinzenta; o ambiente ermo, porém aberto em que se encontravam Vladimir e Estragon transforma-se em claustrofobia, instaurando a imobilidade e o medo de que haja algo além. Entretanto, talvez não sejam esses os únicos problemas em torno do aparente fechamento de *Fim de partida*, que a um só tempo é o fim de um jogo e o assinalar da perda da capacidade de jogar por parte dos viventes. (O fim d)a história se mostra, para Hamm e Clov, como a casa fechada em que sobre os móveis se acumula a poeira, uma vez que “Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível” (BECKETT, 2002, p. 38), a ruína coberta pelos vestígios do que caminha para desaparecer, o pó que habita os escritos de Bataille e a descrição da tarefa do historiador no Benjamin de *Sobre o conceito de história*. Entretanto, a angústia é que o fim não tenha se dado; o próprio Hamm afirma: “hesito em ter um fim.” (BECKETT, 2002, p. 39)

Entretanto, parece não restar o que narrar, uma vez que o tempo assemelha-se uma repetição estéril para os personagens, e é Clov quem se dá conta de que ambos se vêem às voltas: “A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas.” (BECKETT, 2002, p. 42) Ainda assim, todas as respostas se mostram vãs. É de Nagg que vêm, por exemplo, um questionamento e uma resposta “Que quer dizer isso? (Pausa) Nada, não quer dizer nada. (Pausa) Quer que eu conte a história do alfaiate?” (BECKETT, 2002, p. 65) Se esse “isso”, que não pode ser descrito, para o qual só resta apontar, usar a dêixis, como muitas vezes mais de um personagem faz ao longo da peça (e lembro que não é possível narrar o horror, uma vez que quem o experiencia volta sem linguagem – vide a leitura de Agamben para *O que resta de Auschwitz*), se o fundo do que se pode falar é o nada, se não resta, como já advertia Estragon em *Esperando Godot*, “Nada a fazer”, resta a Nagg o mesmo que pode entreter os personagens de *A cantora careca*: contar anedotas escrachadamente estapafúrdias para tentar preencher o tempo, também vazio.

Os abismos vazios que se anunciam em Godot parecem radicalizados no *Fim de partida*: qualquer plenitude, qualquer ideia de deus, de absoluto ou de possibilidade de sentido mostra-se vedada. É de novo a voz de Hamm, imperiosa, que define: “Não, tudo é a... (boceja) ...bsoluto, (com orgulho) quanto maior o homem, mais pleno. (Pausa. Melancólico) E mais vazio.” (BECKETT, 2002, p. 39) Ou ainda, o *pas au-delà* em relação a esse “isso”, indizível e vazio a um só tempo, talvez esteja de novo em reconhecer que o sem-sentido pode ser tornado

preenhe de possibilidades, que a miséria possa ser lida em uma chave sublime, não mais a kantiana, mas convulsiva ou delirante. Talvez nesse sentido possamos ler Hamm dizendo que “Parece que ficamos completamente brancos” (BECKETT, 2002, p. 40) em justaposição com o problema que Malevitch levanta em torno da pintura com um quadro branco sobre branco: onde começa uma forma? E até onde sua existência não arranha os problemas da linha ou da visão? Até onde pode a visão (ou a linguagem, que emoldura o olhar) apreender os objetos, e até onde a existência destes não a excede? Não será a parede da cozinha da casa de Hamm, que Clov contempla, uma *Composition: blanc sur blanc*, como o quadro de 1918 do suprematista russo?

Os vazios se reiteram em um meio que recende a morte: Clov, que não consegue deixar a casa, que vive o drama de estar sempre a um passo de sair, sabe que não é só a casa (lida por muitos como um *bunker* de guerra) de Hamm que fede a cadáver, mas que a esterilidade, o odor da morte se alastra por sobre o universo. Menos do que metáfora de matiz sociológico da situação de pós-guerra, a casa revela os abismos de sentido em que o horror jogou o próprio ser. Se a experiência da modernidade mostra que não só a separação entre natureza e artifício é inútil, uma vez que a idéia de natureza é artificial, a casa é também o próprio ser, que através das janelas de seus olhos fica no limiar do inexperienciável: “Fora daqui é a morte” (BECKETT, 2002, p. 48), dirá Hamm; e não há além que salvguarde a esperança, uma vez que ele próprio também sentenciará que “Além é... outro inferno.” (BECKETT, 2002, p. 71) Na saída, o sujeito se verá “rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será como um pedregulho perdido na estepe.” (BECKETT, 2002, p. 86) Mais do que qualquer visão do horror, mais do que qualquer imagem que possa afligir o indivíduo ao contemplar um mundo teoricamente fora de si (e como delimitar fora e dentro?), é a impossibilidade de atribuir sentido que é petrificante: é contemplar a história, como cabeça de medusa, que mostra que não há preenchimento possível.

Todavia, resta o alerta de que, ainda que esse vazio jamais possa ser preenchido, há que ser mobilizado de maneiras produtivas. Ainda que tudo seja oco, ou seja, que nada tenha *per se* um sentido pleno, há mais: todo sentido é habitado por um vazio, que rumoreja, numa paráfrase possível de Roland Barthes. Na impossibilidade de

significação¹¹², Clov reage com um riso, ainda que breve, coibido pelo império de Hamm: “Significar? Nós, significar! (Riso breve) Ah, essa é boa!” (BECKETT, 2002, p. 81) Esse impasse mostra-se, por outro lado, incômodo para ambos: “Nada se mexe. Tudo está...”, tenta constatar Hamm; ao que Clov ensaia enunciar o “Zer...”, o que gera prontamente uma reação agressiva do pai-patrão. Por outro lado, quando o “esforço criativo” de Hamm lhe permite contar uma história – mas narrar uma experiência que não é a sua, uma vez que se nega a viajar, e com isso rejeita não só a possibilidade de uma existência épica, como, também, a da perdida *Erfahrung* do narrador viajante analisado por Benjamin em seu ensaio sobre Leskov – ele se sente um pouco vazio, e quando finalmente fala, em um bife que aparentemente replica o de Lucky em *Esperando Godot*, o zero torna a aparecer nos medidores: o termômetro e o higrômetro. “Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história.” (BECKETT, 2002, p. 147)

O que parece produtivo, pois, é que, por mais que se desvie, a soma das nulidades do mundo, ou das nulidades do mundo de Hamm, ou de *home*, assonância possível com o nome do personagem, constitui algo. E inevitavelmente, “Alguma coisa segue seu curso” (BECKETT, 2002, p. 55; 81), dirá Clov em duas oportunidades; Hamm, mais adiante, afirma: “Sigo meu curso”, equivalendo-se, por um momento, a esse “alguma coisa” que não se pode dizer, ou que não há como dizer. E quem sabe se possa dizer que *Fim de partida* não fecha totalmente um mundo que em *Godot* ainda parecia aberto, ou ainda, não fecha a possibilidade do riso (mesmo que talvez nervoso, diante da *mise-en-abyme* do sentido) porque “Nada é mais engraçado que a infelicidade, com certeza” (BECKETT, 2002, p. 62), dirá Nell. E nessa graça em que parece impossível rir, Clov também se perguntará: “Por que esta comédia, todos os dias?” (BECKETT, 2002, p. 80) O questionamento soa, por um lado, irônico; por outro, retoma aquela consciência de estar em um espetáculo, a ideia de uma representação que se sabe representação, ou ainda, a indecidibilidade entre vida e arte, entre vida e

¹¹² Em *L’oubli de la philosophie*, Jean-Luc Nancy (2003) oporá significação e sentido na medida em que, para ele, o primeiro fecharia as possibilidades de produção de aberturas ao tentar enclausurar o objeto (ou a linguagem) em algum tipo de atribuição ou ligação a algo que não lhe é natural; sua predileção pelo sentido vem nas possibilidades que este pode gerar de deslocar a tradição logocêntrica do pensamento ocidental e reabilitar os sentidos, em sua dimensão sinestésica e dinâmica, que reverberariam numa nova relação com o corpo e com a criação de mundos.

teatro, entre vida e sonho, imagem barroca por excelência. Na mesma direção, Vladimir, em *Esperando Godot*, fala da platéia como “um lamaçal”; ou ainda, Clov pergunta para que serve e Hamm lhe diz que é para lhe dar as deixas (para além da relação hierárquica implícita, novamente se manifesta o saber-se personagem e a negação da ilusão cênica clássica). É por isso também, pela possibilidade que ainda há de criar com o detrito, com o abjeto, com o sem-sentido, que mesmo diante do fim afirmado por Hamm, “por que chegou o fim, por qual... (*hesita*) ...por que motivo demorou tanto. (*Pausa*) Lá estarei eu, no velho refúgio, sozinho contra o silêncio e... (*hesita*) ...a inércia. Se puder me calar, e ficar em paz, estará acabado, todo som, todo movimento.” (BECKETT, 2002, p. 128-129) Entretanto, esse mesmo silêncio, que sempre retorna, nunca é pleno, está sempre atravessado por rumores, por algo que retorna, por algo que se lança mais uma vez: o jogo não termina de uma vez por todas; a peça termina no ~~mesmo~~ ponto em que começa porque o tempo não é acumulação e nem linha mas mostra sua face de eterno retorno de um mesmo cadáver, como queria Nietzsche, e de um cadáver que fala, uma vez que “O fim está no começo e no entanto continua-se.” No começo e no fim, um rosto coberto: um lenço que, segundo Fábio de Sousa Andrade, replica a própria cortina, ou seja, a peça se retematiza e se exhibe como espetáculo, como peça, como *play*, sinônimo de *game*, ou seja, mostra que o jogo está sempre sendo jogado novamente, que os dados são sempre novamente relançados e não podem abolir o acaso de seu diferimento através dos tempos.

Isso tudo para pensar o aparecimento, um ano antes dos *Apontamentos londrinos* de Corinaldi a respeito da montagem de Godot em Londres, de uma matéria não-assinada sobre “*O Teatro de Segunda-Feira*” no *Bela Vista*, no número 117 de *Anhembi*, publicado em agosto de 1960, a respeito da montagem da companhia de Tônia Carreiro, Adolfo Celi e Paulo Autran para o texto de Beckett, traduzido por João Marchner e Silviano Santiago¹¹³. No texto em questão, cuja autoria

¹¹³ Sobre a atuação do jovem Silviano Santiago nos idos dos anos de 50 e 60, antes mesmo de seu contato com Derrida e de seus escritos sobre Gide, Glauber Rocha dirá que “Em Belo Horizonte um grupo composto por Cyro Siqueira, Fritz Teixeira Salles, Maurício Gomes Leite, Heitor Martins, Theotônio dos Santos, Frederico Moraes, Jorge Marshner, Silviano Santiago etc. publica a *Revista de Cinema e Complemento*, informada, sofisticada, contestaria colonizada pelo *tradicional anglicismo* mineiro: Pound, Elliot, Joyce, futuristas, dadaístas, formalistas são os modelos utopykos da jovem intelectualidade herdeira dos poetas *existencialistas* de 45.” (ROCHA,

potencialmente também poderia ser atribuída a Paulo Mendonça, que frequentemente colaborava com a coluna *Artes de 30 dias*, em que os comentários sobre espetáculos são publicados, as correspondências e repetições verificáveis entre *Fim de partida* e *Esperando Godot* são lidas como evidenciadoras de que Beckett seria um aplicador de uma série de fórmulas, o que beiraria o perigo de uma “retórica” em um teatro que deveria ser, por sua “natureza” vanguardista, anti-retórico. A condenação da retórica, entretanto, vem a contrapelo de uma reabilitação possível desses mesmos procedimentos, pensável, por exemplo, a partir das aproximações já feitas aqui entre os cacos que falam os personagens de Beckett e o ideário de Walter Benjamin, o qual, segundo Susana Scramim, era um admirador dos jesuítas, esses grandes retóricos. É notável, por exemplo, a reabilitação feita pela crítica de um retórico barroco como Baltasar Gracián e sua noção de agudeza, procedimento que aliaria conhecimento e encanto na produção de efeitos afiados como espada. Revendo essa matriz barroca, da qual já falamos nas hesitações produzidas nos momentos em que os personagens beckettianos se dão conta de estarem em um espetáculo, podemos pensar, como Scramim e Buci-Glucksman, que o choque produzido através deles e que os perpassa, a reafirmação constante da presença da morte e do problema de deus poderia ser pensado, a exemplo da relação entre Baudelaire e o barroco, ambos estudados por Benjamin, como algo que

põe o sujeito em relação com o desconhecido, mas que essa relação não pode ser mais compreendida como religiosa nem tradicional, entretanto, a crítica francesa ainda compreende o problema da experiência em Baudelaire como uma experiência pessoal, como uma prática que produz um novo saber, pois para Christine Buci-Glucksman diferentemente do barroco no qual a morte e o abismo estariam exteriorizados, no “*spleen*”

2004, p. 273-274) Vale notar que Glauber não só ironiza a matriz anglo-saxônica de Silviano (que, todavia, traduz de Beckett uma peça escrita em francês, tradição com que acaba afinado a posteriori) como fala do fracasso das empreitadas do TBC e da Cinematográfica Vera Cruz para caracterizar um meio cultural em que ele próprio não cabia. Por fim, não deixa de ser irônico que Silviano esteja numa revista chamada *Complemento* anos antes das reflexões de Derrida a respeito dos conceitos de “complemento” e “suplemento”: não estava ele na parte do excesso, suplementar, mas na parte que pretende formar um todo, esse impossível.

baudelairiano a morte é interiorizada e completa sua análise com a seguinte observação: "A alegoria barroca não vê o cadáver a não ser de seu exterior. Baudelaire a vê do interior." (SCRAMIM, 2010)

Todavia, a leitura que vemos em *Anhembí* apela muito menos para o problema dessa potencial alegoria produtiva, não no sentido clássico, mas no uso que Benjamin dela faz, do que para uma chave simbólica, coletiva e compartilhada do problema, procurando alguma espécie de comunicação ou matriz sociológica ou sociologizante para a leitura desse teatro tão recorrentemente associado com a situação do pós-guerra, em que efetivamente foi escrito. É interessante, nesse sentido, notar que Hamm e seus criados são lidos como sobreviventes; o imóvel dono da casa-cabeça-abrigo, diferente do par de *Esperando Godot*, “não espera ninguém, não quer esperar em nada. Sob seu farrapo sujo após ter renegado os velhos pais já inúteis e imprestáveis, assoberbando obviamente o servo, é o símbolo (quase óbvio) do desespero moderno.” (ANHEMBI, 1960, p. 691-692) Nessa leitura simbólica, a qual, ainda que não procure ver no personagem Hamm uma imagem de qualquer tirano, obriga-se ao binômio arte-sociedade, tão ao gosto da matriz Antonio Candido de análise, encontramos com um posicionamento praticamente sartreano a respeito do homem e seu desespero diante da existência em sociedade e de sua consciência da situação social cristalizados em um personagem. Hamm seria orgulhoso e egoísta, nessa mesma linha, porque só lhe sobraram essas oportunidades e variantes em um mundo em ruínas, no qual ainda imperaria a desigualdade social, de que ele seria uma espécie de avatar em frangalhos.

Não deixa de ser notório que esse tipo de pensamento, por outro lado, não consiga abolir a existência de Deus. Hamm, nesse sentido, pelo leitor que não assina seu posicionamento em *Anhembí*, retoma “a verdade de Lúcifer”, ou ainda, assimilando o mito judaico-cristão ao mito grego, Prometeu, ambos postos na clave de portadores da luz, ambos tendo sua condenação mítica endossada pelo autor do texto por terem “a absurda presunção de igualar com Deus”. Isso leva o autor a concluir que “Igualar com Deus ou reduzi-lo às dimensões do homem, significa destruí-lo. Mas não se pode destruir o que não existe; portanto Hamm, a humanidade orgulhosa, confirma a existência de Deus, que os homens teoricamente destruíram.” (ANHEMBI, 1960, p. 691-692) Ora, esse “teoricamente” merece ser lido na contramão da afirmação

teológica do autor. É certo que já é recorrente dizer que com Marx, Freud e Nietzsche se proclama a morte de deus na virada do século XIX para o XX; entretanto, também é lícito afirmar que o romance burguês surge, tomando o lugar do épico, no momento em que não cabe mais a ficção de um mundo habitado e regido por deuses, mas em que o homem se encontra na situação de des-astrado, abandonado, sem astros que o possam guiar; em um mundo sem deus, portanto. Temos posta, pois, uma contradição de termos praticamente irresolúvel: se a destruição de deus é movimento teórico, mas não anula sua existência como entidade, por que Hamm não pode esperar em nada? Ou ainda: como sofreria um “castigo divino” em um mundo sem deus, seja ele o mundo que simbolizaria, seja o próprio mundo em que se movimenta, o palco com a casa de duas janelas? Hamm está condenado, em verdade, pelo que a razão, pelo que a luz se mostrou capaz de engendrar: diferentemente das promessas do Iluminismo, a razão o condenou à terra desolada. A dimensão luciferina da história não seria a ameaça de que fala Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*, a ameaça de um saber da razão que se encontra na base de toda conduta punível, plena das promessas terríveis da liberdade, da autonomia e da infinitude? Ou caberia pensar o papel desse Prometeu, menos do que como portador das luzes, que mostraram seu potencial de destruição, à maneira como o tem lido Raúl Antelo, como o próprio corpo lacerado atropelado pela modernidade?

É notório que um dos maiores e mais imediatos interessados por uma peça como *Fim de partida* tenha sido justamente Theodor Adorno. Talvez por ver na peça de Beckett uma possível solução para as antinomias da produção de arte de vanguarda no contexto de pós-guerra, talvez uma espécie de resposta à sua pergunta sobre a possibilidade de se produzir poesia depois de Auschwitz, Adorno resolve dedicar ao dramaturgo irlandês sua inacabada *Teoria estética*. Brian O'Connor, ao apresentar *Trying to understand* Endgame, ensaio escrito pelo frankfurtiano em 1961 e publicado em *New German Critique*, em sua antologia de textos fundamentais de Adorno para leitores de língua inglesa, relembra que, para este último, “The name of disaster can only be spoken silently” (ADORNO, 2000, p. 327). Reverbera aos ouvidos do leitor a teoria de Agamben a respeito do testemunho, em *O que resta de Auschwitz*: não há testemunho possível a respeito do horror porque o único que poderia emití-lo transformou-se em fantasma, dado que ou ultrapassou o limite da morte, ou tornou-se um muçulmano, emudecido pela proximidade que com ela teve. Em arte, temos os silêncios que atravessam todo o drama, que são a (im)possibilidade de dizer não apenas o horror da guerra, para que não recaíamos na leitura

sociológica, mas o da própria catástrofe de Babel, o da própria abjeção do real, a que não temos acesso, uma vez que há sempre interposta entre nós e ele a linguagem, essa moldura produtora de ficções.

Emblemático é, ainda, que o ensaio de Adorno apresente-se como uma tentativa de entender, uma vez que tematiza justamente os pólos da incompreensibilidade e da insignificância. Se as falas dos personagens se lhe afiguram “insignificantes”, no sentido de que não pode atribuir-lhes um significado, a peça como conjunto se tornaria um “incompreensível”, na medida em que, na impossibilidade de atribuir-lhe um sentido, evidenciava-se justamente a impossibilidade da subjetividade depois da catástrofe. Nesse sentido, não só Adorno se afastaria de Lukács, para quem o caráter não-narrativo da peça não se coadunaria com seu ideal de arte revolucionária, como também de Sartre, que veria nessa impossibilidade de atribuição de um sentido metafísico uma espécie de incentivo para que o sujeito se afirmasse como construtor de novos sentidos para a existência. Para Adorno, por outro lado, não resta, depois de *Endgame*, a possibilidade de um significado metafísico positivo para o homem (e chega a se perguntar se algum dia isso existiu); o que resta a entender de *Endgame*, para o frankfurtiano, é justamente a sua incompreensibilidade. Isso poria o indivíduo em jogo, em risco, uma vez que ali ele se confronta com o caráter inacreditável da idéia de autonomia. Surpreendentemente, ainda que insista em categorias sociológicas ao longo do texto, ainda que pense os problemas da alienação, da sociedade e da subjetividade, para um teórico tão preocupado com a autonomia da arte quanto Adorno, é ela própria, em seu sentido hegeliano, que sai de *Endgame* sem crédito, sem possibilidade de circulação, vetando qualquer investimento. O colapso dos personagens beckettianos é o colapso do próprio pensamento ocidental, é o colapso da própria *Aufklärung* adorniana, é o colapso da noção de humano construída no Ocidente, é o colapso deste próprio texto em que meu olhar, minha linguagem, minha imagem de Beckett se cruza com a poeira acumulada sobre as rugas de seu rosto ao longo da história.

4.3.4 Outras paragens

Outras foram as saídas para outros leitores de Beckett ao longo do tempo. Retomo o próprio Barthes em apreciação posterior da produção do que se convencionou chamar “teatro do absurdo”, ou “teatro de vanguarda”, categoria que o próprio crítico francês, apesar de utilizar no título de um ensaio publicado na edição de junho-julho de

1961 do *Le français dans le monde*, acaba por desmontar ao se defrontar com o impasse que há em alinhar Beckett, Ionesco e Adamov. Pensar *Le théâtre français d'avant-garde* (BARTHES, 1993, p. 915-921), com efeito, implica primeiro definir o que se pode entender por vanguarda. Para Barthes, trata-se de uma ruptura com a tradição, que a conserte e a recupere, ou seja, não pode se dar sem o reconhecimento da existência de uma arte tradicional e conformada a seus padrões e, fundamentalmente, de um regime liberal de governo, uma vez que a provocação lançada pelos vanguardistas tem não só que encontrar destinatário como também liberdade para que seja veiculada. Por isso mesmo, de certa maneira, uma vanguarda nunca é, para o crítico francês, completamente subversiva: vivencia uma situação paradoxal que a limita, uma vez que rejeita um parâmetro acadêmico sem o qual não pode existir. Numa paráfrase sintética, para Barthes, a transgressão da lei implica a existência e a incorporação dessa mesma lei: é, pois, ilusória, por precisa *in ludere*, entrar no jogo. Por isso, no ano de 1960, quando escreve essas apreciações panorâmicas, mais ou menos ao mesmo tempo em que o Brasil lê a matéria de Corinaldi ou o texto não-assinado sobre o *Fim de partida* de Tônia-Celi-Autran, concomitantemente, também, a Adorno entrando em colapso com a incompreensibilidade, Barthes percebe que o sentido da atribuição de um rótulo como “vanguarda” para o teatro já se tornara histórico, espécie de embalsamamento crítico, sem sentido para esse assunto de família em que o filho que bate à cara do pai se põe pródigo, de volta à sua mercê.

Num segundo movimento, o que Barthes pensa é o débito de todo esse teatro rotulado como vanguardista para com Antonin Artaud, que teria, com *O teatro e seu duplo*, posto em cena a demanda de uma metamorfose da vida com o teatro, o que transporta a discussão para fora do plano da forma ou da sucessão das formas e a leva na direção da força, da torção, da transformação, do devir-outro. Com Artaud, apaga-se a diferenciação entre o simbolismo e o real; o pensamento absorve-se na física da ação dramática; o pensar é do corpo. O objeto cênico seria, assim, totemizado (a relação com o Freud de *Totem e tabu* é patente), e o público levado a uma forma diversa de participação no espetáculo, semelhante à do primitivo em relação a um rito. Nesse sentido, as perquirições de Artaud não estão distantes da reconceitualização do primitivo empreendida, por exemplo, a partir da teorização das artes plásticas realizada por Carl Einstein com base na leitura concomitante do Cubismo e da escultura africana, que o leva à descoberta de uma quarta dimensão das formas, para além do centramento na visão que

caracterizou a teoria da arte europeia, ou ainda, da maneira como Leiris, Bataille, Caillois e outros acefálicos redescobriram as dimensões do jogo, do rito, do trágico e do erótico em suas miradas anacrônicas para a modernidade, no que, portanto, este sobrevoo retoca (toca novamente) com o curso do rio e os cascalhos que nele rolam. Nesse sentido, Barthes, juntamente com Artaud, parece rejeitar a separação autonomista de campos entre arte e cultura, em nome de uma linguagem liberada, maior do que a palavra, imediata porque livre de toda a racionalidade que a amarraria, pronta a incorporar o corpo, o grito, o gesto, o grunhido, o ato, o que há de mais cru e de mais cruel, forçando o humano para além dos limites em que a racionalidade clássica o definiu.

Tratar-se-ia, portanto, de assumir a pobreza como estilo: não mais no antagonismo com o rico e suntuoso, mas lida como despersonalização da cena, destituição de lugar e de tempo fixos, “*dégager la parole, de lui laisser toute se prééminence*” (BARTHES, 1993, p. 918): assumir, como Beckett ao apresentar o cenário de Godot, que “*Il n’y a rien*”, apenas linguagem, “*cette écume, vierge vers*”, num dizer a Mallarmé. Se se abole o tempo e o espaço, trata-se também de abolir o sujeito clássico, essa pessoa plena, centrada e consciente de si, sabedora do mundo, de seus limites e do que diz: as coisas vivem, o nada hostiliza esse homem que o tempo todo tenta se fazer central, que já não pode assegurar estar no centro, como Hamm, cego, o tempo todo tendo de perguntar se ainda detém o controle de sua própria casa. Se o teatro tradicional e a escola do próprio Copeau investia na *parole* como comunicação, como expressão de uma mensagem com conteúdo, Barthes detecta que, nos autores da dita vanguarda, a *parole* se fez objeto opaco, o nada da linguagem se fez coisa e pode dizer-se a si mesmo. A linguagem deveio fim.

O mais importante, entretanto, é que o Barthes leitor de 1960 é capaz de separar e desmontar o alinhamento inicial entre os ditos “dramaturgos de vanguarda”, quais sejam, Beckett, Ionesco e Adamov. Ainda que suas “formas de subversão” forcem um questionamento de nossa própria linguagem, seja através da maneira como em Beckett as palavras ganham vida e o discurso prolifera independentemente da vontade de quem o enuncia, como no caso da fala de Lucky em Godot, seja na linguagem dita morto-viva de Adamov, que “*a eté réel*” e que exhibe um ser humano mutilado pela impossibilidade do dizer justamente de fundar o ser, seja no respeito de Ionesco à linearidade da sintaxe, permeando-a de uma mensagem deslocada (de um racionalismo mórbido que beira a psicopatia, para Barthes), surge a aporia de que, em

qualquer dos casos, o homem esteja condenado a significar algo. Não podendo mais “ser vanguarda”, para Barthes, Ionesco humaniza seus personagens, Adamov os politiza e Beckett “se cala”. É o impasse que Raúl Antelo, em seu texto sobre Murilo Mendes intitulado *Murilo, o surrealismo e a religião* (2009), detecta no pensamento de Georges Bataille, em sua impossibilidade última de prescindir da linguagem no relacionar-se com as coisas. Eis o impasse que Barthes detecta na vanguarda: dar novo sentido à linguagem, o que a encaminha para a cristalização do sentido e, por conseguinte, à canonização, ou desaparecer, alternativa dadá que nos devolve a Blanchot. Nesse sentido, toda destruição da linguagem não poderia redundar senão em silêncio, uma vez que a lição de Rimbaud (que abandona a escritura) e Mallarmé (que faz do branco da página espaço significante) seria exemplar de que a linguagem não pode ser sua própria inimiga. A aporia atinge, novamente, toda a escrita, este escrito: como posso debater em linguagem com a linguagem? Por outro lado, como posso debater senão em linguagem?

Fica, pois, a lição de Blanchot a Roland Barthes, enunciada já em *O grau zero da escritura*: a literatura seria o espaço que, a partir de Mallarmé, se porta como um Orfeu que não pode salvar o que ama e é “amenée aux portes de la Terre promise, c’est-à-dire aux portes d’un monde sans littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage.” (BARTHES, 1993, p. 179) Ainda nos anos 60, Susan Sontag também se deparará com o problema do que chamará uma “estética do silêncio”, em *A vontade radical*: o silêncio será o último gesto extraterreno do artista, e se, com uma mão o emancipa, com a outra, não deixa de ser um gesto altamente social. Com Cage, Sontag se dá conta de que o silêncio raia sua própria impossibilidade, uma vez que “Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som.” (CAGE, apud SONTAG, 1987, p. 17-18) “Alguma coisa segue seu curso”, insiste Clov. É do próprio Beckett a afirmação de que a arte deveria aposentar-se, “farta de explorações insignificantes, farta de simular ser capaz, de ser capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, de dar um passo a mais em uma estrada melancólica” (BECKETT, apud SONTAG, 1987, p. 19); entretanto, não deixou de fazê-la, mesmo convicto do paradoxo de trabalhar com a expressão de que não há nada a expressar. Essa seria a atividade do artista, tal como estabelecida por Sontag: criar ou estabelecer silêncios ou rastros de silêncios. É emblemático seu movimento de volta a Mallarmé, que “pensava que era tarefa da poesia, utilizando as palavras, limpar a nossa realidade atravancada de palavras – através da criação de

silêncios ao redor das coisas. A arte precisa montar um ataque em ampla escala contra a própria linguagem, por meio da linguagem e seus substitutos, em benefício do modelo do silêncio.” (SONTAG, 1987, p. 30)

Entretanto, parece que Sontag não se desfaz do impasse da dialética, ou seja, de ter de pensar o silêncio em sua relação intrínseca de dependência de existência para com a linguagem. Blanchot, por sua vez, discute o problema de Beckett como o movimento sem centro de um Eu que ele próprio, pensando, procura perquirir em sua demanda de sentido privada de centro, a qual, entretanto, não tem fim e continua falando mesmo quando se cala, pois seu silêncio “se fala eternamente” (BLANCHOT, 2005, p. 308). Entretanto, o Eu-autor é que vai sendo despossuído de uma obra quanto mais Beckett escreve: a exigência de escrever o arrasta para fora de si, faz dele um *Inominável*, a origem de sua obra se torna torvelinho (e não mais gênese, bem ao gosto do Benjamin da *Trauerspiel*) e a própria noção de obra (operante, autoral, instauradora de identidade, sujeito, autoridade e significação) se arruína. É aí que ela se anuncia como risco: “A obra exige que o homem que a escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro em relação ao vivente que ele era, [...] mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra.” (BLANCHOT, 2005, p. 316)

É por isso que Beckett, quando dialoga com Duthuit, pode dar o *pas au-delà* aquilo que Alfredo Mesquita, ao ler Bartleby, ainda precisa encarnar em gesto. À maneira do personagem de Melville, à maneira de seu parceiro de xadrez, com quem várias vezes chegou ao *Fim de partida*, Beckett sabe que o limite de sua impossibilidade de dizer, de ser, é chegar a escrever um *Not I* em que não há mais sequer rosto daquele que murmura descontinuamente e não é senão uma boca, uma abertura por onde se produzem vibrações mecânicas que ressoarão tocando um tímpano, ou ainda, é saber que o exercício máximo do ser artista é o poder não fazer. Rir de rosto descoberto, no intervalo entre uma abertura e um fechamento de cortinas, é justamente, no vazio constitutivo, insistir fazendo, insistir calando em intervalos, mesmo quando se caminha na exaustão do sentido, mesmo quando Godot não vem, mesmo quando não é possível mais significar, mesmo quando parecemos estar perto do fim, mas não podemos deixar de entrever que o abismo do silêncio, como fim da linguagem, é o começo, e, no entanto, continua-se.

5 NASCITURO

Feito todo o percurso, é hora de fazer o balanço, semelhante ao do barco quando navegando em águas turvas, procurando atar as pontas dessa narrativa, dessa ficção sobre a figura de Paulo Duarte como ponto de contato entre diferentes teorias ou visões da modernidade que funcionam como assombrações da narrativa tradicionalmente dada ao Modernismo brasileiro. Para além da amizade com Mário de Andrade, forte ao ponto de render tributo ainda ao fim da vida, Paulo Duarte teve, especialmente em sua época de exílio, contato com outras concepções do moderno, que apontam justamente para entendimentos dele diversos dos que a crítica autonomista legitimou. Por outro lado, seria lícito dizer que sua abertura para essas inflexões foi parcial, pois, à guisa de tantos outros modernistas (mesmo não tendo sido do grupo de 22), Duarte encerra sua vida de trincheira e palanque escrevendo memórias, e caudalosas memórias. É ainda notório que, apesar da hipertrofia plástica promovida pelos nossos modernistas em seu trabalho com o patrimônio e com o entendimento da relação entre passado e presente, o caminho para a desmaterialização já estava apontado, por exemplo, na verve marioandradina de tratar de hábitos, costumes e da natureza das partes do Brasil para as quais viajou – no entanto, tudo subsumido ao ideal de inventariar e inventar a nação.

O que busquei, eu mesmo fluindo por essas páginas, foi armar uma arquificção de rio em que Paulo Duarte permita ler em relação três problemas da modernidade brasileira em outra chave: o patrimônio, a origem e a imagem. Para isso, primeiramente, tracei uma reflexão não só sobre a ficcionalidade das fontes de que dispunha – em especial as memórias de Duarte, mas também os fragmentos de vida e de texto que deixou guardados em arquivo – mas sobre a ficcionalidade de meu próprio trabalho, na medida em que o exercício crítico não está na reivindicação para si do lugar da verdade – o mais perigoso de todos os lugares – mas na criação de um regime de verdade da ordem do possível. Nesse sentido, o poder-ter-sido da ordem das coisas é que vem se enunciando nessas páginas. O poder-tocar-uns-aos-outros que cada um desses fragmentos de texto contém faz deles mesmos pedra de toque, ou jardim de caminhos que se bifurcam numa leitura de problemas da modernidade em uma relação transatlântica que acaba por desconstruir as próprias relações entre centro e periferia, ou as próprias ideias de centro e periferia, na medida em que certas opções de Duarte apontam, *avant la lettre*, uma leitura culturalista e desmaterializada da história, ou

ainda, uma leitura da história como catástrofe, da linguagem como ponto a partir do qual se pode pensar o humano e desse mesmo ponto como algo que aponta, por um lado, a uma interface eminentemente política, e por outro, para um vazio que é constitutivo dessa mesma eminência.

Nesse sentido, após a introdução, apontamos justamente para como a memorialística de Duarte depõe sobre seu interesse pelo patrimônio, não apenas configurado nas construções – nas catedrais – mas abrindo-se justamente para um pouco além de como, nos anos 30, se dava a discussão no Brasil entre os filhos do Modernismo. Se por um lado via como necessário fazer campanha de tribuna e palanque *Contra o vandalismo e o extermínio*, tendo em vista que se não fosse por isso sequer as pedras teriam restado, por outro, começa a enunciar ou a enxergar que o patrimônio não é constituído apenas pela matéria, mas também pelas maneiras. Nessas “maneiras” imateriais, nesses modos de lidar com elementos não apenas autóctones, mas também estrangeiros, está não apenas uma possível saída antropofágica para a leitura de nossa cultura, mas também, e ainda, a possibilidade de se pensar novas formas de *uso*, essa palavra que fortuna faria no pensamento, por exemplo, de Agamben, quando comenta as formas de profanação possíveis e a necessidade de devolver ao objeto, devorado na esfera de seu valor de troca, feito, por isso, fetiche, um valor de uso da ordem do impossível. É, pois, o momento em que a biblioteca e o conjunto francês de referências de Duarte permitem a ele chegar próximo do que se enunciava como o pensamento que mudaria a historiografia do século XX, que levaria a pensar uma história das mentalidades e da cultura: a historiografia dos Annales.

A desmaterialização da noção de patrimônio permite a Duarte, ainda, chegar à possibilidade de um museu imaginário, em confluência com o pensamento de Malraux, que tanto ele admirou. No embate entre diferentes concepções de patrimônio, estará também o de diferentes concepções de museu, na medida em que a morada das musas, tradicionalmente, funcionou como um local da separação das obras, que as subsume a um ideal de sagrado e as seria de maneira a montar coleções que depõem sobre um ideário de nação, sobre uma identidade. Malraux diz que o museu intelectualiza a relação com o objeto artístico, a retirando do plano das sensações e fazendo com que a obra de arte não tenha função senão a de ser obra de arte, apartada de objetos em que se veriam outros usos – eis o embate entre pensar a arte “primitiva” no museu de história natural ou no museu de arte, forte no pensamento dessa época e fundamental em uma desconstrução de uma visão eurocêntrica e autonomista do que seria o objeto artístico. É notório,

ainda, que Duarte ocupa um entrelugar na contenda entre Mário e Oswald, não parecendo tão próximo da fé no fotografável que Mário confessa ter nas cartas que escreve em torno do problema do patrimônio e dos museus brasileiros. O que se chama de arte aí se mostra, pois, o acúmulo resultante de uma série de felizes acasos, de cacos do passado que por alguma razão ou por razões diversas permaneceram, para que a crítica pudesse construir uma grande ficção a que chama e faz chamar arte, subsumindo a um só domínio um conjunto multifário e díspar.

A confrontação que houve entre São Paulo e Rio de Janeiro em torno de conceitos de história e de patrimônio, na qual se contrapõem em torno de Ricardo Levene as figuras emblemáticas de Paulo Duarte e Pedro Calmon, mostram que Duarte já se mostrava aberto a uma leitura da história que não a pensasse apenas como o conjunto dos grandes feitos, ou ainda, para uma visão de que os documentos que estariam disponíveis para narrá-la seriam justamente restos da catástrofe, no que poderíamos aproximá-lo do pensamento de Walter Benjamin, o qual certamente não conhecia nesta época, tendo em vista a demora que teve a circular no Brasil o conjunto dos textos benjaminianos. É notável, ainda, que esse movimento nos leva ao contato de Duarte com Rivet e a ideia de que o homem poderia ser “objeto de museu”, na medida em que Rivet diria que “o museu é arquivo” (e que, com Derrida, todo arquivo é habitado pela pulsão de morte, ou seja, pela catástrofe). O *Musée de l’Homme* é uma experiência tão fundamental para Paulo Duarte quanto o convívio com Mário de Andrade: depõe sobre isso o fato de que Mário e Paul Rivet serão as duas figuras cuja correspondência Duarte optará por publicar como se pudesse apresentar a ambos “por eles mesmos”. Essas duas figuras encontram em Duarte um ponto de inflexão ou colisão na medida em que o pensamento etnográfico francês, ali, será posto em contato com o pensamento que nossa vanguarda formulou sobre o “primitivo”, em nosso caso indígena, pensado juntamente com a pedra barroca – e torta – fundamental da nação. No entanto, o outro-nosso deixa também o próprio conceito autonomista de arte ou a própria instituição artística em xeque, pois, havendo que se reconhecer ali humanidade, na medida em que a raiz do humano é radicada na existência de linguagem, e não mais no modelo civilizatório ocidental, há que se pensar o lugar de suas realizações também como arte. O questionamento, ainda, recai sobre o próprio estatuto dessa arte, na medida em que, se for pensada separada de uma noção de artesanato, impõe-se que seja também distanciada da noção de um puro “fazer”, pois isso não a diferenciaria, e impõe a questão da “assinatura”, do sujeito que se diz e que convence ser artista.

O problema da linguagem, no entanto, apontará progressivamente a Duarte um vazio constitutivo com o qual ele mesmo não saberá lidar, e tenderá a procurar preencher com um sentido que no entanto lhe escapa, na medida em que é construção de linguagem, falho e fragmentário.

Os problemas do museu, da origem e do humano levarão Paulo Duarte numa direção que foi tomada pela grande maioria dos modernistas em fim de vida: a da escrita memorialística. Duarte arquiva-se, depositando uma impressão de si o tanto quanto pode, como que assombrado pelo medo de ser apagado, pelo medo de que a posição de importância que sempre reivindicou se transformasse em inexistência, se colocasse, ela mesma, no vazio. Essa memorialística, além disso, retorna ela mesmo para o problema do museu imaginário, na medida em que o museu de si acaba se tocando com um museu de tudo, assombrado e centrado numa genealogia e na infância, ou ainda, nas primeiras visitas. As assombrações que vagam em torno de cada origem que procura se enunciar mostram que apesar de saber a arca de antemão vazia, Duarte a busca, mas ela sempre vai parar em lugar diverso, porque ela não tem lugar. Resta, portanto, o nomadismo, a mobilidade das fronteiras, que estaria não só no bojo da própria ideia de bandeiras, que são movimento, e violência, e assim, como encontro de uma origem morta, como a literatura, da qual só restam cacos sobreviventes que devem eternamente outros. Nesse sentido, a origem, primeiro pensada próxima à pedra, em seguida colocada na linguagem, vai se dar, como possibilidade ficcional, apenas como torvelinho, como devir, e não mais como raiz. Portugal e Espanha confluem nessas possibilidades, nas imagens que as assombram, como as de Inês de Castro e Eça de Queiroz, no caso lusitano, ou ainda, de Altamira, da tourada e de Numancia, no caso espanhol. As imagens míticas em que se constituem esses espaços, no entanto, não são modelos a serem imitados, não são miméticas, mas são imagens que, devindo outras, colocam ou deslocam o problema da origem não mais para um lugar radicável, mas para um devir, um rizoma, proliferante e imaterial. E é a partir dessa imaterialidade, apontada no pensamento sobre o museu e forte no que se aponta para origem, ou ainda, latente no pensamento de que a origem poderia estar na linguagem, que é um nada, e que, em três de suas tantas aparições na revista que futuramente Duarte lançaria, enuncia nuances diferentes de uma política para um mundo em que elas mediarão todas as relações sociais.

Nesse sentido, apresentam-se três cenas, três modos de relação com essa imagem, que aos poucos vão pondo a própria máquina em curto-circuito. A acumulação do capital, em sua transformação do

mundo em valores de troca, leva à museificação desse mesmo mundo. No entanto, ao pensar esse processo de migração da vanguarda para o museu, uma nova série de realizações das vanguardas e de sua religião do futuro, ou ainda, de sua desmaterialização do artístico, aponta para a necessidade da conservação e da acumulação da imagem cinematográfica, das escritas da luz. No entanto, essas escritas são fundamentalmente produtos que pressupõem uma indústria e a necessidade de uma circulação (como o próprio capital), e nelas ruma a guerra; a guerra existe através delas, a guerra está nelas. E é aí que quem desafiou a visão, o olhar ou a racionalidade ocidental em seus filmes surrealistas, Buñuel, é incorporado também à agência de produção de um mito que se quer não-mito, na medida em que a democracia não pode gerar a imagem da perfeição em seu todo irrepresentável. Essas imagens também entram numa confluência entre museu, fotografia e cinema no sentido da perda de unicidade do objeto artístico, ao mesmo tempo em que os atores políticos nacionais perdem seu papel e surgem o que Jameson chama de grandes atores transnacionais, mas que valeria dizer, menos do que sistemas ideológicos, são o próprio capital. O projeto de *Anhembi*, que Duarte, colega de Buñuel nos anos 40, ideará nos anos 50, é um dos avatares da decadência de um projeto modernizador que poderia fiar-se na letra e da emergência de uma esfera em que não só desmaterializamos a arte ou o humano, mas também o próprio poder, pulverizado e informe na acumulação de tantas imagens, na acumulação de tantos tempos.

Se em Buñuel se mostrava a tentativa de uma resposta a um poder detectado pelo fascismo nas imagens, Bragaglia, que se torna assíduo colaborador da revista de Duarte, é o sem-lugar para se publicar na Itália derrotada de pós-guerra que se mostra como dispositivo de relação do vazio da imagem com o poder. É, novamente, uma reivindicação do movimento, da mobilidade, da força e da energia que não poderia ser detida, ou que sempre deixaria suas marcas quando se movimentasse. Seu próprio movimento tenta ir na direção de uma essência do espetáculo, tentando encontrar um fundo que a imagem provaria que não tem. Essa desessencialização do espetáculo reencarnaria no despir de elementos com que Beckett trabalharia, que não chegaria a ser lido por *Anhembi*, na medida em que esta chega apenas a Godot e ao *Fim de partida*. No entanto, há para além do fim de partida um apagamento de qualquer elemento que possa essencializar o humano, ou a linguagem; em suma, a linguagem vai sobrar como vibração sonora à escuta, como impossibilidade de ser um eu, como *Not I*. O que acontece é, então, que “o fim é o começo, e no entanto continua-se.”

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Trying to understand *Endgame*. In: O'CONNOR, Brian (ed.). **The Adorno reader**. Oxford: Blackwell, 2000.

_____.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**. Trad. Antonio Carlos Santos. Conferência proferida em Genève, em novembro de 1995. Obtida em fotocópia, do tradutor.

_____. **Lo que queda de Auschwitz**: el archivo y el testigo (Homo Sacer III). Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2002a.

_____. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. **Cacto**, n. 1. São Paulo: Alpharrabio, 2002b, p. 142-149.

_____. **Homo sacer**: O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002c.

_____. **La potenza del pensiero**: Saggi e conferenze. Vicenza: N. Pozza, 2005.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALCÂNTARA, Aureli Alves de. **Paulo Duarte entre sítios e trincheiras em defesa de sua dama – a Pré-História**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2007.

ALENCAR, João Nilson Pereira de. **Políticas culturais – antologias**: A constituição de cânones literários no modernismo tardio. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Paulicea desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922. (Ed. fac-similar).

_____. Primitivos. **Revista da Academia Paulista de Letras**, n. 27. São Paulo, set. 1944.

_____. **A arte religiosa no Brasil.** São Paulo: Experimento/Giordano, 1993.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. **Rodrigo e o SPHAN.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANHEMBI. São Paulo: Anhembi, 1950-1962. Mensário.

ANTELO, Raúl. A abstração do objeto. **Revista USP.** n. 33. São Paulo: USP, março/maio 1997.

_____. **Potências da imagem.** Chapecó: Argos, 2004.

_____. Rizomas del Brasil. **The Colorado Review of Hispanic Studies.** V. 5, fall 2007.

_____. **Ausências.** Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

_____. **Lindes, limites, limiares.** Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5874/8117>>. Acesso em 25 de junho de 2009.

_____. **Poesia e imagem.** Disponível em: <<http://confrariadovento.com/revista/numero13/ensaio03.htm>>. Acesso em 1 ago. 2009.

_____. **Carl Einstein: a construção de uma realidade mitológica.** Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0301/01.htm#_ftn2>. Acesso em 3 abr. 2010.

_____. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. De cidade/city/cité a Babel. **Próximo futuro/Next future.** Disponível em: <<http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdf/>>

RAUL_ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf>. Acesso em 2 ago. 2011.

_____. **Rua México.** Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/rua-mexico-de-raul-antelo-verificar/>>. Acesso em 20 fev. 2012.

ANTENATI. **La canzone tra le due guerre.** Disponível em: <http://www.girodivite.it/antenati/xx2sec/9b_canzo.htm>. Acesso em 20 jan. 2013.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética.** Buenos Aires, Prometeo, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Oeuvres complètes.** Tome I: 1942-1965. Paris: Seuil, 1993.

_____. **Mitologias.** Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARY, David. **Ilegible, Hijo de Flauta:** Guion cinematográfico de Juan Larrea y Luis Buñuel. Disponível em: <<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=modlangspanish>>. Acesso em 2 jan. 2013.

BATAILLE, Georges. Polvo. **Documents.** Caracas: Monte Ávila, 1969.

_____. **História do olho.** Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa.** Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida.** Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Esperando Godot.** Trad. e pref. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Eduard Fuchs: Collector and Historian*. **New German Critique**. N. 5. Durham: Duke University Press, spring 1975.

_____. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Obras escolhidas II**: Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. El origen del ‘Trauerspiel’ alemán. **Obras**. V. 1. Ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, trad. esp. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006a.

_____. **Passagens**. Org. ed. bras. Willi Bolle; trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo/Belo Horizonte: IOESP/UFMG, 2006b.

BENTO XVI. **Audiência geral de Quarta-feira, 7 de novembro de 2007**. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/audiences/2007/documents/hf_ben-xvi_aud_20071107_po.html>. Acesso em 18 jun. 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **L’instant de ma mort**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **Une voix venue d’ailleurs**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Luiz Augusto Contador. **O louvor do excesso**: experiência, soberania e linguagem em Bataille. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2011.

BORNHEIM, Gerd A. **Os filósofos pré-socráticos**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/6749750/907-Os-FilOsofos-PrESocrAticos-Gerd-a-Bornheim>>. Acesso em 2 jan. 2012.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Fora de cena**: Ensaios sôbre teatro. Trad. Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Vecchi, s/d.

_____. **Fotodinamismo futurista; con un regesto e un'appendice a cura di Antonella Vigliani Bragaglia; saggi di Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo, Filiberto Menna; e un'introduzione di Giulio Carlo Argan**. 2. ed. Torino: G. Einaudi, 1980.

BRÉCHON, Robert. Roger Caillois e seu duplo. Trad. Álvaro Salema. **Colóquio Letras**. n. 52. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nov. 1979, p. 23-31.

BREUNIG, Tiago Hermano. Ética e estética em Mário de Andrade. **Anuário de Literatura**. V. 13, n.1. Florianópolis: UFSC, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia**. n. 33. Florianópolis: UFSC, ago-dez. 1996.

BUÑUEL, Luis; EDER, Klaus; JANSEN, Peter W.; MICHEL, Manuel; PRINZLER, Hans Helmut; SAINT-JEAN, Roxane. **Buñuel**. Buenos Aires: Kyrios, 1978. (Colección Filmes Kyrios)

BURUCÚA, José Emílio (org.). **Historia de las imágenes e historia de las ideas**. Trad. José Emílio Burucúa, Andrés Jáuregui, Laura Malosetti y Gabriela Siracusano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s/d.

CAILLOIS, Roger. A guerra cortês. **Anhembi**. v. XI, n. 31. São Paulo: Anhembi, jun. 1953.

_____. **Les jeux et les hommes**. Ed. revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1967.

_____. **Le fleuve Alphée**. Paris: Gallimard, 1978.

CARPENTIER, Alejo. **About the Latin American *real maravilloso***. Disponível em: <[http://dept.sfcollge.edu/HFL/hum2461/pdfs/carpentier essay.pdf](http://dept.sfcollge.edu/HFL/hum2461/pdfs/carpentier%20essay.pdf)>

CATANI, Afrânio Mendes. **Cogumelos de uma só manhã**: B. J. Duarte e o cinema brasileiro. Anhembi: 1950-1962. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Ed. Luce Giard; trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COCCIA, Emanuele. **Il fantasma della teologia**. Conferência proferida na UFSC, Florianópolis, mar 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORINALDI, Emanuele. Apontamentos londrinos. **Anhembi**. v. XLIV, n. 131. São Paulo: Anhembi, out. 1961.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

_____. **Espinosa**: Filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Série Debates.)

_____. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Série “Conexões”.)

_____. **O animal que logo sou (A seguir).** Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. **A farmácia de Platão.** Trad. Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 2005.

_____. **Posições:** Entrevista a Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/posicoes.htm>>. Acesso em 21 jun. 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L’Image survivante:** Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

D’ORS, Eugenio. **O barroco.** Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.

DUARTE, Paulo. **Que é que há?** São Paulo: s/ed., 1931. (Exemplar pertencente a Mário de Andrade, depositado no IEB/USP.)

_____. **Contra o vandalismo e o extermínio.** São Paulo: Departamento Municipal de Cultura, 1938a. (Coleção do Departamento Municipal de Cultura, v. XIX) (Exemplar pertencente a Mário de Andrade, depositado no IEB/USP)

_____. **“Contra os “donos” do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo”.** São Paulo: s/ed, 1938b.

_____. **Língua brasileira.** Lisboa: s/Ed., 1944.

_____. **Paul Rivet, por êle mesmo.** São Paulo: Anhembi, 1960.

_____. Introdução à Pré-História Geral. **Anhembi.** v. XLIV, n. 136. São Paulo: Anhembi, mar. 1962.

_____. **Memórias:** Raízes profundas. V. 1. São Paulo: Hucitec, 1974.

_____. **Memórias:** A inteligência da fome. V. 2. São Paulo: Hucitec, 1975.

_____. **Memórias:** Selva oscura. V. 3. São Paulo: Hucitec, 1976a.

_____. **Memórias:** Os mortos de Seabrook. V. 4. São Paulo: Hucitec, 1976b.

_____. **Memórias:** Ofício de trevas. V. 5. São Paulo: Hucitec, 1977.

_____. **Memórias:** Miséria universal, miséria nacional e minha própria miséria. V. 6. São Paulo: Hucitec, 1978a.

_____. **Memórias:** Vou-me embora pra Pasárgada. V. 7. São Paulo: Hucitec, 1978b.

_____. **Memórias:** E vai começar uma nova era. V. 8. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. **O espírito das catedrais.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

_____. **Mário de Andrade por ele mesmo.** 2. ed. Pref. Antonio Candido. São Paulo: Hucitec, 1985.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik.** Trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ÉLUARD, Paul. **Les animaux et leurs hommes:** les hommes et leurs animaux. Disponível em: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Les_animaux_et_leurs_hommes/pages/000cover.htm>. Acesso em 21 fev. 2012.

FLUSSER, Vilém. Gênese e estrutura. **Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 4 jan. 1969.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Ditos e escritos.** V. III – Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Trad. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRAZER, Sir James George. **La rama dorada**. Trad. Elizabeth Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

FREITAS, Maria Teresa de. Ficção e história: Malraux e a Guerra Civil Espanhola. **Revista Brasileira de História**. V. 7, n. 13. São Paulo, set. 86/fev. 87.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros ensaios**: Obras completas. V. 12 (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **A interpretação dos sonhos**. Disponível em: <<http://www.cipedia.com/doc/101728>>. Acesso em 20 nov. 2011.

FULCANELLI. **O mistério das catedrais**. Trad. António Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1964.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOLL, Ivan (org.). **Les cinq continents**. Paris: La Renaissance du Livre, 1922.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1992.

GRAMSCI, Antonio. **O Futurismo italiano**: carta de Gramsci a Trotsky. Disponível em: <<http://sibila.com.br/batepro255futurismo/gramsci.html>>. Acesso em 15 abr. 2009.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Um olhar sobre o Continente: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Congresso Internacional de História da América. **Estudos históricos**. N. 20. São Paulo: FGV, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOLLIER, Denis. **Absent without leave**: French literature under the threat of war. Trad. ing. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IONESCO, Eugène. **Critiques et commentaires sur les oeuvres d'Eugène Ionesco**. Disponível em: <<http://www.ionesco.org/critiques.html>>. Acesso em 19 mar. 2010.

JAMESON, Fredric. **Fables of aggression**: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Los Angeles: University of California Press, 1981.

_____. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACOEUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. Trad. Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Sousa**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Série Encanto Radical)

LICHTENSTEIN, Jacqueline (ed.). **A pintura**. Vol. 4: O Belo. São Paulo: Editora 34, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Graal; Paz e Terra, 2002.

MAGRIS, Claudio. **Danúbio**. Trad. Elena Grechi e Jussara de Fátima Mainardes Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MALRAUX, André. **Antimémoires**. Paris: Gallimard/NRF, 1967.

_____. **Le musée imaginaire**. Paris: Albert Skira, 1947.

_____. **O museu imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2011.

MAN, Paul de. **Autobiography as de-facement.** Disponível em: <http://neuron.mefst.hr/docs/katedre/med_humanistika/Medicina/Narativna/AutobiographyAsDe_facement.pdf>. Acesso em 20 nov. 2011.

MARIGÓ, Gema Areta. Política poética: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. **Caraveille.** N. 91. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, dez. 2008, p. 179-199.

MARSIGLIA, Ivan; VIANNA, Hermano. O abacaxi da cultura. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-abacaxi-da-cultura,995433,0.htm>> Acesso em 11 fev. 2013.

MATA, Larissa Costa da. **As máscaras modernistas:** Adalgisa Nery e Maria Martins na vanguarda brasileira. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2008.

MAUSS, Marcel. **Antropologia.** Org. Roberto Cardoso de Oliveira; trad. Regina Lúcia Moraes Morel, Denise Maldi Meirelles e Ivonne Toscano. São Paulo: Ática, 1979.

MEFFRE, Liliane. **Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques.** Berne; Francfort s. Main; New York; Paris: Lang, 1989. (Contacts, 8)

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa.** Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

MENDONÇA, Paulo. Teatro em Paris. **Anhemi.** v. XVI, n. 47. São Paulo: Anhemi, out. 1954.

MOISÉS, Massaud. Do confessionalismo e do memorialismo na literatura brasileira. **Anhemi.** v. XLII, n. 125. São Paulo: Anhemi, abr. 1961.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito:** A escrita autobiográfica na América Hispânica. Trad. Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Org. Alexei Bueno. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Botmann. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **El olvido de la filosofía**. Madrid: Arena, 2003.

_____. **The ground of the image**. Trad. Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005.

_____. **El intruso**. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.

_____. **Las musas**. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. Vodu, paraíso e destruição. **Sopro**. n. 22. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n22.pdf>>. Acesso em 10 mar. 2010.

PERNIOLA, Mário. **Enigmas**: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009.

PLATÃO. **Fedro**. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02261.htm>>. Acesso em 10 out. 2011.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. Org. Carlos Augusto Calil. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PINTO JR., Rafael Alves. Wasth Rodrigues e o Caminho do Mar: A azulejaria como memória. **19&20**. Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/wr_caminho_mar.htm>. Acesso em 2 jan. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REYNOLDS, Lindsey. **The Expeditionists: Pioneering Women Who Traveled the World on Collecting Expeditions**. Disponível em: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/06/13/the-expeditionists-pioneering-women-who-traveled-the-world-on-collecting-expeditions>. Acesso em 20 jun. 2012.

ROUDINESCO, Elizabeth; SCHÖTTLER, Peter. Lucien Febvre à la rancontre de Jacques Lacan, Paris 1937. **Géneses**. n. 13. Paris, out. 1993.

QUEIROZ, Eça de. **Obra completa**. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

REGO, Claudia de Moraes. **Traço, leitura, escrita**: Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. **La comunidad de los espectros**. I. Antropotecnia. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (orgs.). **Cultura de massa**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1997.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Fora do lugar**: memórias. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Cultura e imperialismo.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado. “Ezra Pound e as artes plásticas: nos vórtices da modernidade.” **Cadernos de Literatura Comparada 5:** Contextos de Modernidade. Org. Ismênia de Sousa e Maria de Lurdes Sampaio. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, p. 125-162.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SCRAMIM, Susana. A exceção e o excesso. **Outra travessia.** N. 5. Florianópolis: UFSC, 2. sem. 2005.

_____. **O jardim imemorial: As flores do mal e as formas primordiais da arte.** Disponível em: <http://revista.criterio.nom.br/i150flores_susana.htm>. Acesso em 1 abr. 2010.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores:** A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989. (Série Comunicações e Artes)

SONTAG, Susan. **A vontade radical.** Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VERDONE, Mario. Gli “autori” del teatro futurista. **Alfabeta/La quinzaine littéraire.** Ano 8, n. 84. Milano: Edizioni Cooperativa Intrapresa, maio 1986.

VIRILIO, Paul. Futurismo e fascismo. **Alfabeta/La quinzaine littéraire.** Ano 8, n. 84. Milano: Edizioni Cooperativa Intrapresa, maio 1986.

VIRNO, Paolo. **El recuerdo del presente:** ensayo sobre el tiempo histórico. Trad. esp. de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ZIOLI, Miguel. **Paulo Duarte (1899-1984):** um intelectual nas trincheiras da memória. Tese de Doutorado. Assis: Universidade Estadual Paulista, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. **O ano que sonhamos perigosamente**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.